

SIBYLLINES

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

CHANTIER DRAMATURGIQUE PAR FLORENT SIAUD

SOMMAIRE



4 **L'ENVERS DE LA PIÈCE. INTRODUCTION.**
Florent Siaud

8 **MOT DE MISE EN SCÈNE**
Brigitte Haentjens

11 **LA « LENTEUR DYNAMIQUE » DES RÉPÉTITIONS**
Entretien avec Brigitte Haentjens, metteure en scène.

19 **« CET ESPACE EST UNE CHIMÈRE ».**
Entretien avec Anick La Bissonnière, scénographe.

29 **« LE DÉRAISONNABLE ET LA DISCIPLINE »**
Entretien avec Bernard Falaise, directeur musical.

34 **ENTRE « LE CAPRICE » ET « L'ABÎME ».**
Entretien avec Sébastien Ricard, acteur.

40 **« SURTOUT, N'ENNUYER PERSONNE AVEC MES MOTS ! ».**
Entretien avec Jean-Marc Dalpé, traducteur.

45 **« ORGANIQUE ! »**
Entretien avec Yso, costumier.

[EXTRAIT DE TEXTE]

Du pauvre B. B.

1
Moi, Bertolt Brecht, je suis des forêts noires,
Ma mère m'a porté dans les villes
Quand j'étais dans son ventre. Et le froid des forêts
En moi restera jusqu'à ma mort.

2
Je suis chez moi dans la ville d'asphalte,
Depuis toujours muni des sacrements des morts ;
De journaux, de tabac, d'eau-de-vie
Méfiant, flâneur et finalement satisfait.

3
Je suis gentil avec les gens
Je fais comme eux, je mets un chapeau dur.
Je dis ; ce sont des animaux à l'odeur très particulière,
Puis je dis : ça ne fait rien, je suis l'un d'eux.

4
Sur mes chaises à bascule parfois
J'assieds avant-midi deux ou trois femmes
Je les regarde sans souci, et je leur dis :
Je suis quelqu'un sur qui vous pouvez compter.

5
Le soir j'assemble chez moi quelques hommes
Et nous causons, nous disant « gentleman ».
Ils posent les pieds sur ma table et déclarent :
Pour nous bientôt ça ira mieux. Jamais je ne demande : quand ?

6
Le matin les sapins pissent dans l'aube grise,
Et leur vermine, les oiseaux, commence à crier.
C'est l'heure où dans la ville je siffle mon verre,
Je jette mon mégot, je m'endors plein d'inquiétude.

7
Nous nous sommes assis, espèce légère
Dans des maisons qu'on disait indestructibles
(Ainsi nous avons élevé les longs buildings de l'Île Manhattan,
Et ces minces antennes devisant dont s'amuse la mer Atlantique.)

8
De ces villes restera celui qui passait à travers elles : le vent !
La maison réjouit le mangeur : il la vide.
Nous le savons, nous sommes des gens de passage ;
Et qui nous suivra ? Rien qui vaille qu'on le nomme.

9
Dans les cataclysmes qui vont venir, je ne laisserai pas, j'espère,
Mon cigare de Virginie s'éteindre par amertume,
Moi, Bertolt Brecht, jeté des forêts noires
Dans les villes d'asphalte, quand j'étais dans ma mère autrefois.

Bertolt Brecht, *Poèmes,* Paris, L'Arche, t. I, 1965, p. 143–145.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS
CHANTIER DRAMATURGIQUE



TEXTE **Bertolt Brecht**
(D'APRÈS L'OPÉRA DES GUEUX DE **John Gay** TRADUIT DE L'ANGLAIS
PAR **Elisabeth Hauptmann**)
PAROLES DES CHANSONS **Bertolt Brecht**
MUSIQUE **Kurt Weill**
TRADUCTION ET ADAPTATION **Jean Marc Dalpé**
(D'APRÈS LE MOT À MOT DE **Stéphane Lépine**)
MISE EN SCÈNE **Brigitte Haentjens**

AVEC **Sébastien Ricard, Eve Gadouas, Jacques Girard, Kathleen Fortin, Marc Béland, Céline Bonnier, Ève Pressault, Pierre-Luc Brillant, Xenia Chernyshova, Larissa Corriveau, Jean Derome, Francis Ducharme, Bernard Falaise, Maxim Gaudette, Alexandre Grogg, Sharon James, Émilie Laforest, Nicolas Letarte, Marika Lhoumeau, Nicolas Michon, Frédéric Millaire Zouvi, Iannicko N'Doua, Mani Soleymanlou**

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE **Dominique Cuerrier**
DRAMATURGIE ET ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE **Florent Siaud**
SCÉNOGRAPHIE **Anick La Bissonnière**
COSTUMES **YSO**
LUMIÈRE **Guy Simard**
MAQUILLAGE ET COIFFURES **Angelo Barsetti**
CONCEPTION SONORE **Frédéric Auger**
CONCEPTION DES ACCESSOIRES **Julie Measroch**
DIRECTION TECHNIQUE **Jean-François Landry**
DIRECTION DE PRODUCTION **Sébastien Béland**
COLLABORATION AU MOUVEMENT **Veronica Melis**
DIRECTION DU CHANT ET DES CHOEURS **Émilie Laforest**
PIANISTE DE RÉPÉTITIONS **Alexandre Grogg**

UNE CRÉATION DE **Production Sibyllines**
PRÉSENTÉE À **Montréal** EN CODIFFUSION AVEC L'**Usine C**
ET À **Ottawa** EN COLLABORATION AVEC LE **Théâtre français du Centre national des Arts**

L'ENVERS DE LA PIÈCE. INTRODUCTION.

Florent Siaud

HEURES ÉTRANGES

Il est bon assurément que le monde ne connaisse que le chef-d'œuvre, et non ses origines, non les conditions et les circonstances de sa genèse ; souvent la connaissance des sources où l'artiste a puisé l'inspiration pourrait déconcerter et détourner son public et annuler ainsi les effets de la perfection. Heures étranges ! Étrange et fécond accouplement de l'esprit avec un corps[1] *!*

Thomas Mann, *La Mort à Venise*.

Voici comment Thomas Mann décrit l'un des accès d'écriture de son personnage Gustav von Aschenbach. Qu'aurait pensé le lecteur de cet auteur fictif, s'il avait été mis dans la confidence de cette transe aussi voluptueuse que violente ? Aurait-il préféré n'en rien savoir pour ne scruter dans le livre que la pureté surnaturelle d'une forme surgie de nulle part ? C'est ce qu'on est tenté de comprendre à travers ces lignes de *La Mort à Venise.* Et pourtant : on peut d'autant plus admirer une œuvre que les circonstances de sa genèse ne semblaient guère la prédisposer à sa perfection dernière ! À lui seul, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht en est la preuve.

Tout commence presque par hasard et à contre-cœur. En 1928, le Royaume-Uni fête le bicentenaire de la création de *L'Opéra des gueux* de John Gay. Séduite par cette satire mordante de la Londres de 1728, une proche collaboratrice de Brecht, Elisabeth Hauptmann, décide de la traduire en allemand. Dans cette critique d'une société dévorée par la cupidité et la corruption, elle trouve sans doute de quoi faire écho aux travers de son propre temps.

Mais ce qui attise la flamme d'Hauptmann peine curieusement à allumer celle de Brecht. Occupé à terminer des textes promis de longue date à Erwin Piscator, le dramaturge détourne le regard. Il faut attendre l'entrée en scène impromptue d'un impresario berlinois au printemps 1928 pour qu'un coup de théâtre survienne. Nouveau dans le monde du spectacle, Ernst Josef Aufricht vient d'hériter de 100 000 marks et compte bien les investir dans la location d'une salle qui deviendra quelques décennies plus tard le fameux Berliner Ensemble. Désespéré de ne pas trouver de pièce à son goût, il rencontre l'excentrique Bertolt Brecht, qui essaie de lui vendre son *Jœ Fleischhacker.* Devant le peu d'appétence de son interlocuteur, notre auteur abat alors une carte qu'il avait jusqu'ici gardée dans sa manche : une adaptation de la pièce à succès de John Gay. Une nuit passe et déjà Brecht met entre les mains d'Aufricht quelques pages traduites de l'original anglais : cette fois, l'impresario est conquis. C'est décidé : une adaptation de l'*Opéra des gueux* sera représentée à Berlin le 31 août 1928…

Une aventure hasardeuse commence[2]. Habitué à ne pas respecter les dates de livraison indiquées sur ses contrats d'auteur, Brecht est fidèle à lui-même : il traîne les pieds. Au moins peut-il compter sur la complicité d'Erich Engel à la mise en scène, d'Elisabeth Hauptmann à la collaboration artistique et de Kurt Weill à la musique. La joyeuse équipe part dans la commune française du Lavandou, au bord de la Méditerranée, pour faire avancer le projet dans des conditions obscures qui empêchent de déterminer précisément qui a eu l'idée de quoi. La pièce ne sera toutefois achevée que le jour de la première. D'ici là, une suite de crises vont contribuer à faire l'histoire foisonnante d'une œuvre singulière, qui ne doit même pas son titre à Brecht.

Distribuée dans le rôle de Polly, Carola Neher doit par exemple quitter les répétitions pour aller retrouver son mari qui agonise en Suisse. L'événement a une incidence dramaturgique : pendant l'absence de

1. Thomas Mann, *La Mort à Venise*, in *Romans et nouvelles, tome II*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995, p. 150-151.
2. Nous ne faisons allusion qu'à certains détails fascinants que rapportent John Fuegi (*Brecht & Cie*, trad. fr. d'Emmanuel Dauzat et Éric Diacon, Paris, Fayard, 1995), Günter Berg et Wolfgang Jeske (*Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, trad. Bernard Banoun, Paris, L'Arche, 1999) et les contributeurs de *Kurt Weill : The three penny opera* (dir. Stephen Hinton, Cambridge University Press, « Cambridge opera handbooks », 1990).

Neher, l'équipe artistique estime nécessaire de confier certaines des répliques de Polly à d'autres membres de la troupe. Son époux mis en terre, la jeune veuve retourne à Berlin, où elle découvre les coups de ciseaux portés à sa partie. Furieuse, elle mène la vie dure à Engel, Aufricht et Brecht, qui consent à développer le rôle. Mais rien n'y fait ; Neher persiste dans la mauvaise humeur et finit par abandonner le spectacle. Elle est aussitôt remplacée par la plantureuse Roma Bahn, donnant au personnage de Polly une nouvelle inflexion.

Comme si cela ne suffisait pas, l'interprète de Madame de Peachum doit à son tour déserter les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* : une crise d'appendicite l'empêche de jouer davantage. Privée d'Helene Weigel, l'équipe s'affaire pour lui trouver une remplaçante. Par chance, Rosa Valetti est libre ; cette artiste de cabaret accepte de lui succéder, mais à condition qu'on lui épargne la trop explicite chanson de la « dépendance sexuelle »… Nouvelle anecdote mais aussi nouvelle incidence sur un texte qui, dans les années qui suivront sa création, réintégrera heureusement cette mélodie dangereusement langoureuse.

Goûtant manifestement le débat et la polémique, c'est enfin toute l'équipe qui se déchire sur le sort à réserver au choral final : certains plaident pour sa disparition pendant que d'autres militent pour sa conservation, énième symptôme d'une pièce dont la construction n'arrive décidément pas à se stabiliser. Partout, la méfiance est d'ailleurs de mise. Weill veille jalousement à sa musique, que Brecht voudrait alléger de plusieurs numéros. L'interprète de Peachum menace à son tour de quitter le navire si l'on sabre la moindre de ses répliques ; celui de Mackie, alors au faîte de sa gloire dans le monde clinquant de l'opérette, prévient également qu'il s'en ira si on ne le laisse pas se costumer selon son bon vouloir. Au désespoir d'Aufricht, il va donc se faire tailler un élégant costume, qui lui confère l'apparence d'un grand bourgeois. Anecdote ? Non : péripétie artistique ! N'est-ce pas ce caprice de coquet qui a légué à la postérité le mythe d'un bandit aux allures vestimentaires de gentleman ?

Personne n'osait y croire et pourtant, le 31 août, la représentation a bel et bien lieu. De justesse : on dit que la « complainte de Mackie » qui ouvre le spectacle fut écrite par Brecht et Weill le jour même de la première. Peu importe que le cheval du messager de l'acte III soit en panne, l'essentiel est là : l'un des plus grands succès du théâtre du XXe siècle est présenté pour la première fois sur scène. Il aura vu le jour en dépit des obstacles, ou plutôt grâce à eux. Car les accidents, les départs, les menaces comme les rapports de force entre les créateurs ont assurément contribué à forger *L'Opéra de quat'sous* tel que nous le connaissons aujourd'hui : fiévreux, insolent, souvent étrangement cousu et non exempt de contradictions, mais toujours percutant.

SAINE ÉQUIDISTANCE

L'âpreté de ce processus de création semble avoir déposé son empreinte au cœur même de l'écriture de la pièce. Pendant les discussions autour de la traduction de cette production de Sibyllines, combien de fois avons-nous relevé de bizarreries dans l'enchaînement des répliques ou le déroulement des événements ? On sait que Brecht a fait *a posteriori* de son *Opéra* le produit d'une théorie[3] qu'il n'a explicitée qu'ensuite dans le *Petit organon pour le théâtre* et dans une nuée de textes épars : la fameuse « distanciation » qui vise à ôter à un processus ou à un caractère « tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, [pour] faire naître à son endroit étonnement et curiosité ». Brecht travailla habilement à faire de ce succès presque accidentel un étendard de son « théâtre épique », ce système révolutionnaire qui fuyait comme la peste « l'illusion que le comédien serait le personnage, et l'illusion que le spectacle serait réalité[4]. »

On pourrait d'ailleurs attribuer bien des incongruités du texte à l'esthétique du montage et du discontinu dont se réclame cette conception du théâtre. Reste que la théorie ne suffit pas à tout expliquer et que certains détails ne semblent pas toujours la conséquence d'une intention sûre d'elle-même ; il a donc fallu faire quelques choix pour redonner au texte l'efficacité et l'acidité qu'il porte parfois davantage dans son esprit que dans sa lettre. Tout en essayant d'éviter les raccourcis simplificateurs. Comme le rappelle

3. Brecht écrit en substance : « C'est avec la représentation de *L'Opéra de quat'sous*, en 1928, que le théâtre épique fit sa démonstration la plus éclatante. » (*Sur la musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 702–703).

4. Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2000, p. 372.



Brigitte Haentjens dans son mot de mise en scène, il est d'ailleurs presque impossible de prétendre à une vision unifiante de *L'Opéra de quat'sous*. L'idée même d'adopter une approche univoque de cette pièce n'est pas seulement proscrite par le système de pensée de Brecht, qui préfère les paradoxes aux solutions ; elle est en permanence déjouée par les ressorts internes de l'écriture : choisir une direction pour certaines scènes, c'est risquer de passer à côté des autres. Équation périlleuse, perpétuellement reconduite. Le salut viendrait-il de la « distanciation » ? Rien n'est moins sûr. Loin d'être un mode d'emploi, ce concept constitue parfois un écran de fumée sur lequel on projette bien des fantasmes qui ne donnent pas toujours d'assises à la démarche de mise en scène.

Si l'on peut bien s'accorder sur l'idée qu'il s'agit de mettre des codes à distance, encore faudrait-il s'entendre sur les codes que l'on vise… En 1728, John Gay s'amuse de la sphère du premier ministre anglais Walpole et se gausse des clichés qui prospèrent dans les opéras italiens du flamboyant Haendel. En 1928, Brecht et Weill puisent dans la sève des cabarets allemands tout en attaquant ouvertement le modèle de « l'œuvre d'art totale » de Wagner. Mais dans le Canada d'aujourd'hui, ces références ne sont plus présentes. Ce sont d'autres codes qui médiatisent notre rapport aux passions, au politique et à la finance : témoin de l'avènement fulgurant du cinéma parlant et de la radio, Brecht avait d'ailleurs déjà développé une intuition aiguë du filtre que ces *media* émergeants imposaient au réel. La décision de Brigitte Haentjens et de Jean-Marc Dalpé d'ancrer *L'Opéra* dans le Montréal de 1939 résulte d'une volonté de le rapprocher de nous tout en le maintenant pourtant à distance : vue de l'esprit autant que réalité historique, ce Montréal-là parle une langue directe et crue mais reste lointain et stylisé. Voilà, on l'espère, un ancrage qui donne une couleur et engendre un rythme, mais qui ne ferme rien. Saine équidistance ?

Il a également fallu trouver des solutions qui évitent à *L'Opéra de quat'sous* de nous apparaître comme une comédie musicale pittoresque : le risque est grand, tant les mélodies de Weill imprègnent désormais l'inconscient collectif. La joliesse est d'ailleurs l'épée de Damoclès qui, en permanence, menace de fondre sur une œuvre pourtant fondamentalement acerbe. Souvenons-nous en : lorsqu'il écrit *L'Opéra de quat'sous*, Brecht est encore la créature – certes frondeuse – d'Erwin Piscator, chantre d'un « théâtre politique » qui rêvait d'avoir la « fonction de centre culturel[5] » au sein de la société.

5. Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, p. 10.

Si *L'Opéra de quat'sous* est à ce point corrosif, c'est aussi qu'il mord à pleines dents dans la folie de l'argent qui embrase son époque – et qui, à force de spéculation, allait conduire au jeudi noir du 24 octobre 1929 à la bourse de New York.

Soyons prudents, toutefois. *L'Opéra de quat'sous* a beau être décrit par Brecht comme une « parabole visant à démolir une idéologie[6] » , il n'assène aucun dogme : il fait imploser le monde sur le mode ludique sans nous fournir de recette pour survivre au milieu des ruines.

Par moments, on serait même tenté d'affirmer qu'au-delà de la lutte des classes, sa pièce enquête parallèlement sur un autre sujet : les dérèglements furieux de la chair. Trahi par ses désirs irrépressibles, Mackie est à l'image des séducteurs invétérés que furent Brecht et son double théâtral, l'anarchiste et hédoniste dieu Baal – personnage éponyme de sa toute première pièce. Et si l'on regarde les choses à plus large échelle encore, notre bandit enjôleur est l'épicentre d'une galaxie où gravitent discrètement les figures sulfureuses : sans qu'on y prenne garde, Peachum glisse le nom de Sémiramis, Jenny celui de Cléopâtre ; deux souveraines habitées par l'Eros, que Dante enferma dans le deuxième cercle de son *Enfer* : le cercle de la luxure !

Loin d'être le brûlot anticapitaliste auquel on la réduit souvent, l'œuvre de Brecht est donc plus insaisissable qu'il n'y paraît. Avec une subtilité presque sournoise, elle renvoie dos à dos les grands et les petits pour nous confronter à la férocité de la nature humaine, qui n'est que concupiscence et désir de pouvoir. « L'homme est un loup pour l'homme » : Brecht ajoute son nom à longue liste des penseurs qui, de Plaute à Freud, en passant par Montaigne et Hobbes, ont fondé leur vision du monde sur la conscience de cette anthropophagie fondamentale.

LE TAUREAU DANS LA GROTTE

Farouche et acharnée, la résistance que ce texte sauvage oppose à qui s'attelle à sa mise en scène a marqué plus d'un artiste au cours des dernières décennies. Confrontée à cette dramaturgie de la contradiction, Brigitte Haentjens ne s'est laissée distraire par aucune sirène. Elle a mené son bateau dans la nuit tumultueuse de la création : en répétitions avec ses acteurs ou, plus en amont, dans ces moments informels, fragiles et cependant rigoureux, où elle a échangé avec ses concepteurs, les intuitions se sont creusées et les convictions ont pris corps. Malgré les embûches, inévitables dans une aventure de cette envergure, le spectacle a imperceptiblement trouvé son tracé. Les jours ont passé et un enjeu s'est fait de plus en plus pressant : comme l'a dit un jour Brigitte, « nommer le taureau qu'on a peint dans la grotte ». L'entreprise s'est avérée souvent ardue, car comment « nommer » en cours de route quand « le sens n'apparaît qu'après coup » ? L'entreprise n'en a pas moins été nécessaire parce que « quand ça n'a pas été dessiné dans l'obscurité, tu n'éclaires rien ». C'est par ces impressions que Brigitte Haentjens, amoureuse d'une noirceur qu'elle aime à percer de lueurs, répond à Thomas Mann.

Reste pourtant à savoir : comment faire mentir les craintes de Thomas Mann sans déflorer l'opaque mystère de la création ? Ce cahier n'entend en rien faire toute la lumière sur un phénomène qui, par nature, n'existe qu'en se dérobant. Il se contentera d'évoquer comment cette mise en scène a tenté de déployer le texte indocile de Brecht dans un espace et des sons, des femmes et des hommes. Il nous a semblé que donner à entendre une parole plurielle était une façon d'y parvenir : entrelacée à des propos tenus par Brecht, ce sera celle des artistes qui ont mis leur énergie à faire ce spectacle et qui, dans une série de dialogues menés fin décembre 2011, offrent autant de points de vue au cœur du volcan. Ne prenons ces paroles ardentes et fragiles que pour ce qu'elles sont : des regards déplacés sur un objet qui n'a été construit que pour un regard, ultime et nombreux. Celui du spectateur, dont Brecht n'exigeait pas seulement de l'éveil et de la réflexion, mais aussi du plaisir et de la jouissance : « Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le Palais des sports quand on y boxe. »[7]

---

6. Bertolt Brecht, « Sur le théâtre expérimental », *La Dramaturgie non aristotélicienne*, in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 314–315.
7. Bertolt Brecht, « Sur le déclin du vieux théâtre. Les décors. », in *Ecrits sur le théâtre*, traduits par J. Tailleur et G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972, t. I, p. 182.

MOT DE MISE EN SCÈNE

Brigitte Haentjens

C'est ce qui est irritant dans notre culture jetable. On produit de la littérature, de l'art jetable après usage et ainsi le plaisir disparaît de la production artistique. Ça se consomme sans plaisir et il n'y a pas non plus de plaisir à le faire. Les théâtres sont comme un trou, un vide qu'il faut remplir.

Heiner Müller, *Fautes d'impression*.

Sur la ligne invisible qui relie Büchner à Müller, Brecht occupe une position centrale. Il est le pont entre un théâtre fragmentaire, politique, en rupture avec le naturalisme et la refonte violemment poétique de certains classiques opérée par Müller. L'écriture de ce dernier, ancrée dans une vision du monde pessimiste - très proche en cela de celle de Brecht -, jette les bases d'un théâtre contemporain dont il sera difficile de se remettre. Fascinée par Müller et les écritures subversives, je rôde autour de Brecht depuis longtemps.

Il y a une quinzaine d'années, j'ai été éblouie par le travail de Thomas Ostermeier sur *Mann ist mann*[8]. Sa mise en scène percutante et physique éclairait le texte de façon crue. En fait, Ostermeier m'a permis de saisir autre chose chez Brecht : sa noirceur virulente. Quand, après avoir relu les principales pièces du célèbre dramaturge, j'ai finalement décidé de monter *L'Opéra de quat'sous* - il y a plus de trois ans, alors que j'étais en plein travail sur *Woyzeck* -, j'avais oublié (!) que je l'avais déjà adapté et mis en scène en 1982, à Sudbury. C'était un spectacle communautaire intitulé *L'Opéra du gros-5-cennes,* fabriqué dans l'inconscience et la joie !

Cette fois-ci, le travail de conception s'est révélé ardu, long, angoissant, parfois douloureux. Car contrairement aux écritures poétiques ou fragmentaires que j'ai fréquentées - qui laissent beaucoup de place à un langage scénique -, celle de Brecht impose sa loi : elle s'ancre dans le réel et dans le concret, elle dicte ses règles. De plus, *L'Opéra de quat'sous* résiste à une vision unifiante. L'œuvre est paradoxale, elle fait coexister les points de vue et les styles. Elle contient probablement les tensions et le chaos de sa création, qui fut collective, voire anarchique. Le fait par exemple que la maîtresse de Brecht, Elisabeth Hauptmann, ait contribué à l'écriture explique peut-être pourquoi les comportements féminins sont si surprenants, contradictoires : tantôt traditionnels (la dépendance, le piège du sentiment amoureux), tantôt transgressifs (Polly, qui semblait si éprise de Mackie, finit par le voler, lui dérobant son commerce).

J'ai beaucoup discuté de ces paradoxes au cours du processus de création, en compagnie de complices de longue date - dont la très brillante scénographe Anick La Bissonnière -, et du jeune et talentueux dramaturge Florent Siaud. Nous nous sommes longuement interrogés sur les codes de la représentation. Comment peut résonner aujourd'hui, après les révolutions que Bob Wilson et Robert Lepage ont infligées au théâtre, la satire d'un certain mode de spectacle en vigueur dans les années 30 ? Que peut signifier le cabaret allemand pour un spectateur québécois contemporain ? Quel peut être l'espace - le lieu unique - d'une telle variété de scènes ?

La décision de traduire *L'Opéra de quat'sous* dans une langue d'ici, avec les cassures de niveaux de langue présentes dans le texte original, et de situer l'action dans le Montréal d'avant-guerre au moment de la visite du Roi Georges VI, nous a offert un ancrage, un milieu, un parler populaire plein de truculence et de couleur. (Ah, la musicalité, le rythme de Jean Marc Dalpé !). Cela n'a pas pour autant résolu toutes les questions que nous nous posions. Comment s'infiltrer dans une écriture qui impose des contraintes indispensables à la progression de l'histoire et composer avec le réalisme de l'action ? Comment conjuguer l'acerbité des scènes, leur style parfois parodique ou vaudevillesque avec la vérité humaine, la profondeur, l'émotion que véhiculent les chansons ? Comment s'amuser avec une telle noirceur de fond, ou révéler la noirceur quand on est, par moments, presque chez Feydeau ?

8. Pièce écrite par Brecht en 1925, dont la traduction française est « Homme pour homme ».

Il a bien fallu me heurter de plein fouet à cette écriture nerveuse, parfois sauvage. Cette bataille est la seule façon pour moi d'appréhender vraiment un texte. Le combat fut sanglant, car la plume de Brecht est méchante. La soif d'argent et de pouvoir est ce qui anime les personnages de *L'Opéra*. Riches ou pauvres, vrais mendiants ou faux paralytiques, bandits et commerçants, tous sont prêts à tuer, à trahir par appât du gain. Brecht insinue-t-il par là que nous sommes parvenus à la fin du politique ? Que nos États ayant commis plus de meurtres, de tortures que toutes les organisations criminelles, nos élus ne nous seraient plus d'aucun secours ? Ces questions, qui annonçaient la venue du fascisme en Allemagne, résonnent étrangement aujourd'hui alors que les pays arabes se révoltent, que les États européens vacillent, et que différents mouvements populaires tentent d'occuper la cité.

Un des aspects de l'œuvre que je n'avais pas saisi auparavant et qui m'a passionnée est le rapport des personnages au plaisir et à la mort. En cours de travail, nous nous sommes bien aperçu que Mackie comme Peachum portent une sorte de fatigue, une lassitude du rôle qu'ils doivent exercer. Il est étrange que Mackie aille au bordel alors qu'il est menacé de pendaison. Est-ce le seul endroit où il n'a pas de responsabilités ? Est-ce parce qu'il ne maîtrise pas ses besoins charnels et qu'il ne parvient pas à les assouvir dans une relation conjugale ? Il semble que Mackie est aussi animé de pulsions suicidaires, ce qui est certainement un trait germanique. Heiner Müller pense même que ces pulsions de mort ont alimenté le fascisme et l'esprit guerrier de la Wehrmacht. Ici, elles signifieraient plutôt la faillite ou la démission.

Parallèlement à ce désespoir, Brecht exprime dans *L'Opéra*, comme dans plusieurs de ses œuvres, une fascination et un dégoût du vice. Cette tension agit à maints endroits et notamment dans le *song* de Madame Peachum (« La dépendance sexuelle »). La sexualité apparaît ici comme une activité de transgression et cela va de pair avec la commercialisation et l'industrialisation du plaisir. L'ivresse, qu'elle soit guerrière ou érotique, libère l'homme de son exploitation et des liens sociaux qui le maintiennent dans une certaine « morale ». Mais que vaut la morale quand il n'y a rien à manger ?

Travailler une œuvre aussi connue, connotée m'a tout au long du processus donné des vertiges : la peur de n'avoir rien à dire de plus, l'effroi de ne pouvoir répondre aux questionnements qu'elle ouvre. Il m'a bien fallu céder à Brecht, accepter ses contraintes pour être en mesure de les traverser. Il m'a bien fallu plonger dans la caverne, à cet endroit où les masques tombent et la révolte gronde. Et faire face aux gouffres que *L'Opéra de quat'sous* éclaire et qui composeront peut-être le paysage à venir. Cette plongée est au bout du compte la seule façon de convoquer le plaisir.

Toute mon immense gratitude à l'équipe de créateurs et d'interprètes qui m'ont si puissamment appuyée.

[EXTRAIT DE TEXTE]

« 23. Le théâtre ne saurait à vrai dire adopter une attitude aussi libre qu'à condition de se laisser porter par les courants les plus violents qui agitent la société, et de faire cause commune avec ceux qui sont nécessairement les plus impatients d'y opérer de grands changements. Même à défaut d'autres raisons, le simple désir de développer notre art conformément à notre époque suffit à lui seul à transplanter immédiatement notre théâtre de l'âge scientifique dans les faubourgs où, quasiment toutes portes ouvertes, il se tient à la disposition des grandes masses de ceux qui produisent beaucoup et vivent mal, afin qu'ils trouvent un amusement à se pencher utilement sur leurs grands problèmes. Il se peut qu'ils éprouvent des difficultés à payer notre art et qu'ils ne saisissent pas d'emblée ce nouveau genre d'amusement ; et, sur bien des points, il nous faudra apprendre à découvrir de quoi ils ont besoin et sous quelle forme, mais nous pouvons être assurés de leur intérêt. Car ces gens auxquels les sciences de la nature sont en apparence si étrangères n'en sont pas si éloignés que parce qu'on les en écarte, et ils doivent d'abord, pour se les approprier, développer et pratiquer eux-mêmes une nouvelle science de la société, en véritables enfants de l'âge scientifique, et le théâtre de celui-ci ne pourra pas se mettre en mouvement si ce n'est pas eux qui le font bouger. Un théâtre qui fait de la productivité la source principale de l'amusement doit aussi faire d'elle son sujet, et ce avec un zèle tout particulier à une époque où l'homme est de toutes parts empêché par l'homme de se produire lui-même, c'est-à-dire de gagner de quoi vivre, de s'amuser et d'amuser les autres. Le théâtre doit être engagé dans la réalité, s'il veut avoir la possibilité et le droit de fabriquer des images efficaces de la réalité. »

Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (trad. Bernard Lortholary), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2000, p. 361-362.

LA « LENTEUR DYNAMIQUE » DES RÉPÉTITIONS

Entretien avec Brigitte Haentjens, metteure en scène.

SUDBURY, BERLIN, MONTRÉAL

Tu as déjà monté *L'opéra de quat'sous* en 1982... Que te reste-t-il de cette expérience ?
C'était la première année que j'étais à la direction artistique du Théâtre du Nouvel Ontario. Je voulais faire un spectacle avec beaucoup de personnes sur scène et un spectacle politique. L'action étant transposée à Sudbury ; on y voyait notamment le quartier du *Moulin à fleur*, un des plus anciens quartiers francophones de Sudbury. Il s'agissait d'un spectacle communautaire qu'on avait rebaptisé *L'Opéra du gros-5-cennes* – clin d'oeil au symbole de la ville. J'avais abondamment tranché dans le texte : je ne pense pas que le spectacle ait duré plus d'1h45 ! En fait, je me souviens davantage des interprètes, de l'atmosphère des répétitions que du spectacle lui-même : c'était un mélange de toutes sortes de mondes...

Après Sudbury, le théâtre de Brecht t'a-t-il tentée à nouveau ?
Ce n'est pas par hasard si je retourne à lui aujourd'hui. Quand on est passionné par l'écriture de Müller, de Büchner, Brecht ne peut pas être très loin, puisque Müller y fait toujours référence et que Büchner avait créé la faille dans une dramaturgie jusque-là classique, psychologique. J'ai toujours réfléchi à ce dramaturge car j'ai vu beaucoup de ses pièces au cours de ma vie.

Certaines productions t'ont-elles marquée plus que d'autres ?
Ce que j'ai trouvé de plus intéressant, c'est le travail rigoureux de Thomas Ostermeier à la Baracke de Berlin. Je me souviens aussi d'avoir vu *Arturo Ui* mis en scène par Heiner Müller au Berliner Ensemble : un spectacle hallucinant, d'autant plus que l'acteur principal commençait la pièce en chien, à quatre pattes, pour lentement se tenir sur ses jambes et se métamorphoser en Hitler. On applaudissait à tout rompre et lorsqu'on sortait de l'édifice, on entendait un discours d'Hitler résonner à l'extérieur, sur toute la place. L'effet produit était glaçant !

Par contre, j'ai souvent trouvé que les productions des pièces de Brecht font un peu « vieux théâtre ». Cela m'évoque des vêtements pleins de poussière. Il est vrai que la pauvreté est toujours difficile à représenter au théâtre. Elle me semble être plus facile à rendre au cinéma. Au cinéma, le spectateur s'immerge dans l'image. Avec des vrais corps de théâtre – c'est étrange – on n'a pas le même sentiment de réalité.

« CE TEXTE TRAVAILLE CONTRE TOI »

Qu'est-ce qui, pourtant, t'a conduit à privilégier le théâtre comme moyen d'expression artistique ?
Au théâtre, on s'approprie l'œuvre de façon personnelle et charnelle ; on la prend en soi, sans forcément essayer de la restituer dans une époque, comme on peut le faire au cinéma. Une œuvre nous habite, au point qu'on *aurait pu* l'écrire. Ça n'est pas forcément une cohabitation aisée. Il y a des auteurs avec lesquels ce rapport est plus tendre : la voix de Koltès, par exemple, est pour moi celle d'un petit frère. En revanche, ma relation à l'écriture de Brecht a été plus conflictuelle.

Dans une réunion de production, tu as justement déclaré : « ce texte travaille contre toi ». Qu'entendais-tu par là ?
L'Opéra de quat'sous est un texte qui me heurte dans le sens où il m'oblige à me dépasser. Il m'aura violentée tout en me faisant avancer. J'ai parfois l'impression qu'il repose sur une écriture paternaliste, qui veut me réduire à son système en essayant de brider ma liberté (*Rires*). Je ne parle pas ici du contenu mais de l'écriture même. Je me suis sentie contrainte au début du processus de création. Nous avons beaucoup travaillé, beaucoup cherché les façons de réinventer *L'Opéra*. Ma grande joie, à travers les répétitions, c'est d'avoir trouvé finalement, malgré les obstacles, une grande liberté.

THÉÂTRE ÉPIQUE...

Est-ce que le système théorique qui entoure le théâtre de Brecht est un poids ?

Oui ! Mais c'est un poids factice. Je pense que le théâtre de Brecht a beaucoup été théorisé après coup. En fait *L'Opéra* est très révolutionnaire et « bâtard » en même temps. Révolutionnaire parce que bâtard ?

Le fameux système du théâtre épique a été formulé après la création de *L'Opéra de quat'sous*. Brecht disait de sa théorie : « (...) elle est le fruit d'une pratique de plusieurs années »[9].

L'écriture de *L'Opéra de quat'sous* n'illustre pas une théorie préexistante ; elle est désobéissante, chaotique. Je suis certaine que, à sa création, le spectacle a dû faire trembler le bourgeois-consommateur d'art. Il y avait quelque chose dans ce théâtre qui touchait le peuple, qui le rejoignait, probablement parce que Brecht ironisait sur l'art en vogue, ses pompes. J'aimerais qu'on ressente la même chose aujourd'hui, que le spectacle crée un effet de dislocation tout en produisant un sentiment de joie à cause de l'explosion.

Ce qui me frappe, c'est que certains des gestes communs des Peachum interviennent à un moment précis mais condensent aussi ce qu'ils sont, leur condition sociale, leur identité familiale. Ça m'évoque le *gestus* chez Brecht : « Il s'agit non d'un mouvement des mains venant souligner ou expliquer ce qui est dit, mais d'une attitude globale ».

Un geste évoque souvent beaucoup de choses. Quand, dans la scène finale, Sébastien est porté par la foule, les couches se superposent. C'est Mackie qui est porté, bien sûr. Mais c'est aussi Batlam de Loco Locass. Et c'est l'acteur Sébastien Ricard qui a joué le rôle d'André Fortin.

En 1928, *L'Opéra de quat'sous* s'amusait avec les codes de l'opéra wagnérien, du cabaret et de l'opérette. Nous nous sommes très tôt posé la question des codes avec lesquels, nous, nous pouvions nous amuser dans un contexte culturel et géographique différent...

Nous avons en quelque sorte, très intuitivement, trouvé des codes qui font parfois référence à des modes d'expression. Pour les Peachum, il y aurait peut-être le cinéma expressionniste. Pour les adieux de Polly et Mackie, il y a ce modèle de *Casablanca* ; pour la fin du spectacle, ces chorégraphies à grand spectacle des nouvelles stars de la chanson. Ces moments d'ironie me font rire « en dedans », me donnent du plaisir. Par contre, il faut qu'ils soient joués avec vérité : quand Mackie dit adieu à Polly en lui jurant fidélité, je veux qu'on y croit, même si on sait tous qu'il ment comme il respire !

C'est peut-être ça la « distanciation » : le « rire en dedans » ?!

9. Bertolt Brecht, « Petit catalogue des opinions erronées les plus prisées, les plus courantes et les plus banales sur le théâtre épique », *Le Théâtre épique*, in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 229-230.



« PEUT-ÊTRE N'EST-CE PAS MOI QUI PARLE ? »[10]

Tu disais que le metteur en scène était habité par l'œuvre au point qu'il aurait pu l'écrire. Est-ce que mettre en scène, c'est s'approcher du geste d'écriture ?
La mise en scène n'est pas loin de l'écriture. Il y a des œuvres qui te laissent plus de place pour l'écriture scénique car elles sont de nature plus poétique et fragmentaire, ou parce que tu les écris toi-même (je pense à *Vivre* ou à *Malina*[11] par exemple). Dans le cas de Brecht, j'ai l'impression qu'on dispose de relativement peu d'espace. On ingère, on digère, on éjecte ! (*Rires*)

Y a-t-il un moment précis où l'œuvre cesse d'habiter le metteur en scène pour, en quelque sorte, devenir extérieure à lui ?
À partir du premier enchaînement[12], un processus de deuil commence. Ce qui me frappe, c'est à quel point tout est irrémédiable dès le début des répétitions. On ne peut arrêter le mouvement. Le spectacle devient vite un cheval lancé au grand galop et rien ne peut plus le contrer.

La mise en scène s'autonomiserait du metteur en scène ?
Je le perçois très clairement. Le metteur en scène, c'est le pantin du spectacle (*rires*). Le spectacle lui dit quoi faire ! Je suis le porte-voix de la mise en scène. On s'embarque dans une histoire ; on ne sait pas ce que va devenir ce qu'on initie... On réfléchit continuellement, mais le spectacle fait ce qu'il veut, se dévoile, se révèle à nous...

Ce que tu dis m'évoque le processus de l'Histoire. Raymond Aron disait « Les hommes font leur histoire, même s'ils ne savent pas l'histoire qu'ils font ».
Oui... c'est vertigineux. Ce serait comme travailler sur un casse-tête sans connaître l'image à reconstituer.

C'est comme si, après avoir beaucoup généré et impulsé, le metteur en scène devenait un vigile...
Très juste. Le metteur en scène serait un vigile parce qu'il doit rester en éveil, guetter et en même temps laisser vivre ce qui arrive. Veiller, c'est regarder attentivement, voir ce qui surgit, être attentif à ce qui se passe. Les acteurs aiment que tu veilles au grain. Ce qui les insécurise, c'est de ne pas se sentir regardés. Mon travail est de nommer ce qui est présent, ce qui advient. Dans la communication avec les acteurs, les choses passent pourtant à 98% dans le non-verbal : beaucoup de choses sont assimilées dans le non-dit. C'est magnifique, d'ailleurs.

10. Extrait d'une lettre du poète John Keats : « Je suis sûr de devoir écrire (...). Mais peut-être, en ce moment, n'est-ce pas moi qui parle, plutôt quelque autre créature dans l'âme de laquelle je vis » in John Keats, Lettre du 27 octobre 1818 à John Woodhouse, *Correspondance* (trad. Lucien Wolff), Cahiers Libres, Paris, 1928, p. 83.

11. Présenté en 2007 à l'Usine C et au C.N.A., *Vivre* était une adaptation de textes de Virginia Woolf. Créé en 2000 à l'Espace Go, le spectacle *Malina* était quant à lui une adaptation du roman d'Ingeborg Bachmann.

12. Lors d'un « enchaînement », toutes les scènes du spectacle sont jouées sans interruption. Les Français utilisent également le mot « filage ».

PAROLES DE CRÉATION

En réunion de conception, tu as dit à plusieurs reprises que les idées n'arrivaient vraiment que dans le « dialogue », dans « l'échange ». Est-ce que l'échange permet de se visiter soi-même ?
Sûrement. La parole est action. Le verbe révèle. Le projet que j'avais (inconsciemment) s'est révélé à travers tous les échanges qu'on a eus. Si on ne se parle pas, rien ne peut se faire. Un spectacle n'existe pas sans cette parole échangée.

En réunion, j'ai remarqué que toute soumission d'une idée était souvent accompagnée de l'une de ces formules : « je parle pour parler », « je dis n'importe quoi »... J'ai l'impression que le mode de parole qu'on adopte en réunion n'est pas du même ordre que la parole du monde réel.
C'est certain. La parole de création est vivante et libre. C'est du chaos des voix que la vérité peut sortir. Même si on prévient que l'on va dire « n'importe quoi », dans les faits, tout ce qui se dit est important, car cela permet de construire : au fond, nous le savons tous très bien. C'est une parole typique de la création. C'est pour ça que j'adore le théâtre et que j'ai tant de difficulté à sortir de la salle de répétition. J'aime traîner sur le lieu du crime !

LE MONDE DES RÉPÉTITIONS

Comment définirais-tu le monde des répétitions ? Est-ce d'ailleurs un monde ?
C'est un monde en soi, à part. C'est un monde primitif, quasiment fœtal, un monde de la fusion possible, de l'attachement irraisonné. D'une certaine façon, tout y est humainement permis. Il y a un côté quasiment préhistorique. C'est comme des oursons qui se réveillent, se roulent en boule et jouent ensemble !

Un monde organique, dans lequel il y a tout de même des lois...
Il y a des lois, oui. Bien sûr. Mais elles sont souvent transgressées ! La seule loi valable pour moi est celle de l'art théâtral : le sentiment de créer quelque chose ensemble.

Anick me disait que ce qui importe, c'est d'être fidèle à « la vérité du projet »...
Ce qui est le plus étrange, c'est qu'on découvre cette « vérité du projet », si tant est qu'elle existe, indépendamment de la salle de répétitions, alors que tout se passe là. C'est très paradoxal. L'idée d'une « vérité du projet » veut peut-être dire que ce qu'on fait ne pourrait pas être autre chose et que ça se passerait différemment avec quelqu'un d'autre. En créant un spectacle, on crée presque un système. Ce système passe entre autres par l'espace. Dans le cas de *L'Opéra*, l'espace a été très difficile à élaborer. Ce qui est si dur, c'est de pouvoir reconnaître ce qui fonctionne dans le système qu'on a généré. C'est pareil dans le jeu des acteurs : un langage se crée en cours de route et forme un vocabulaire propre au spectacle.

INNUTRITION

Pendant les laboratoires du mois d'août, il y avait plein de livres ouverts sur la table. Les acteurs venaient spontanément les feuilleter... Cela m'évoquait Montaigne quand il écrit dans ses *Essais* qu'il aime lire « sans ordre et sans dessein, à pièces décousues » et décrit un processus d'innutrition qui serait semblable à celui de l'abeille[13].
Quand tu es en création, tout nourrit : les lectures, les images, les articles, les films. Mais aussi la vie. La vie fait partie de l'œuvre. Quand on entre en création, il y a une forme d'ascèse, de retraite, d'espace méditatif qui s'installe. Notre regard sur les choses, sur les gens change.

Et qu'est-ce que nourrir un acteur ?
Chaque acteur a son mode de fonctionnement, son rythme, sa façon de construire, mais aussi sa relation au metteur en scène. On ne se nourrit pas tous de la même façon. C'est comme en botanique : chaque plante a besoin a besoin de ceci ou de cela.

Mais on connaît le régime d'une plante : la quantité d'eau, l'engrais. Alors qu'il me semble qu'en création, on a aucune idée à l'avance de ce qui peut être nourrissant ou pas. Entre recherche de fond et simple anecdote, il n'y a pas d'automatismes...
Oui, effectivement ! Ce ne doit pas être simple d'accompagner un créateur, comme tu l'as fait toi-même tout au long de *L'Opéra*. On peut lire un tas de livres sans que cela n'allume rien, alors qu'un simple article dans *Les Inrockuptibles* sur un patron de firme de disques allume l'imaginaire. Cela dépend du moment aussi. Le texte que tu as écrit pour le C.N.A. par exemple a été très nourrissant pour moi au moment où il est arrivé. Tu as formulé des choses que je savais déjà mais qui ne m'intéressaient pas consciemment au moment où je les avais lues.

« LENTEUR DYNAMIQUE »

Ça dit combien le temps est un paramètre essentiel dans la création...
Oui. Dans la conception, dans la répétition, le temps c'est tout. C'est pour ça que je n'aime pas trop que d'autres personnes interviennent dans la gestion du temps en répétition. Quand est-ce que le temps file ? Quand est-ce qu'il est utile de le perdre ?

Longtemps assistant au Berliner Ensemble, Matthias Langhoff dit qu'en répétitions, Brecht « n'avait pas de système, mais [qu'] en général c'était lent. Les répétitions sur le plateau duraient de quatre à cinq mois, alors qu'à l'époque on ne répétait d'habitude que cinq semaines. »[14]
Je suis plutôt lente aussi. Le temps de répétition, c'est une lenteur dynamique. C'est une lenteur pleine de tonus. C'est un temps mystérieux, composé de plusieurs temps. Il m'évoque ces halls d'hôtel où les horloges donnent à voir plusieurs fuseaux horaires. Elles nous donnent accès à plusieurs heures : celles de Paris, Tokyo, de New York...

Le temps des répétitions est aussi voué à l'interruption : jour après jour, par exemple. Mais l'interruption peut parfois durer plusieurs semaines...
Oui, l'interruption d'une répétition ressemble à la fracture qui se crée à la fin d'une séance d'analyse. Le temps est suspendu. Les interruptions de plusieurs semaines m'ont toujours semblé dures. C'est comme si l'on était arraché du projet. Mais cela permet que le spectacle fasse son chemin dans les corps, intérieurement, sans interaction, sans dialogue. Je l'ai vu quand on a fait la reprise de *Woyzeck,* un an après. Ça avait vieilli dans les corps, comme un bon vin !

---

13. « Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thin ny marjolaine : ainsi les pieces empruntées d'autruy, il les transformera et confondera, pour en faire un ouvrage tout sien : à sçavoir son jugement. » (Montaigne, *Les Essais*, I, 26, éd. Villey-Saulnier, Paris, P.U.F., 2004, p. 152).

14. Matthias Langhoff, « Au Berliner, avec Brecht », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud [1ère édition dans *Alternatives théâtrales*, 1997], 2005 [1997], p. 115.





TRACES ET STRATES...

Au mois d'août 2011, le début des répétitions a été précédé d'une série de laboratoires axés sur l'improvisation et la préparation physique. Qu'en retiens-tu, *a posteriori* ?
C'est un moment qui a été exigeant : comme un saut dans le vide à vingt ! Ça nous a permis de trouver des corps, un langage, de se frotter les uns aux autres, de créer une équipe. On a réutilisé des images surgies pendant ces moments, même si on est loin d'avoir tout inscrit dans la mise en scène. Je sais que tout ce qui est dit s'accumule dans le processus. Les images qu'on a créées en laboratoire sont présentes, malgré tout. Elles alimentent le spectacle de façon invisible.

Je pense aussi à toutes les pistes surgies en réunion de conception, qui ont finalement été écartées. Anick a d'abord parlé de béton, de docks, avant d'opter pour le bois...
La question, ça n'est pas béton *ou* bois. Le chemin, c'est plutôt « bois, *parce qu*'on a parlé de béton ». Au cours du processus, on est passé des quais du Port aux ruelles de Montréal, avec les maisons en bois, les trottoirs déglingués. La massivité du décor renvoie peut-être au béton, même s'il est en bois. L'idée d'esthétique industrielle est sans doute venue des discussions préalables sur la ville, le grouillement des tramways etc. Les quais qu'on avait évoqués au début du travail sont présents, comme des traces, à travers l'échelle qu'emprunte Mackie, par exemple.













On a aussi envisagé de recréer l'univers d'un cabaret...
Cette hypothèse n'est pas visible dans l'état actuel du spectacle. Il n'y a que des traces de cabaret. Ce qui peut évoquer ce monde-là, c'est la scène du bordel. Même si les corps sont cassés.

La cassure des corps vient peut-être du fait qu'on a visité l'exposition Otto Dix, qu'on a vu les corps brisés de Grosz, qu'on a parlé des « gueules cassées »...
Oui, c'est vrai. Ça doit venir de là aussi. Si je n'avais pas vu *L'Apollonide,* le film de Bertand Bonello, je n'aurais probablement pas dirigé la scène du bordel de cette façon. Ce film m'a profondément bouleversée, habitée, perturbée.

Nous avions aussi parlé de petits tabourets que tu avais remarqués en Turquie dans les rues, avec ces corps recroquevillés dans la ville, jouant aux cartes... La position de ces corps te donnait l'impression de corps en train de comploter ! Cette image t'a accompagnée pour mettre en scène les *deals* du prologue...
(*rires*) Ah oui... ces petits sièges... Ils ont disparu... mais ils sont restés dans les corps. Il y a toujours une petite chaise dans mes mises en scène, je ne sais pas pourquoi !

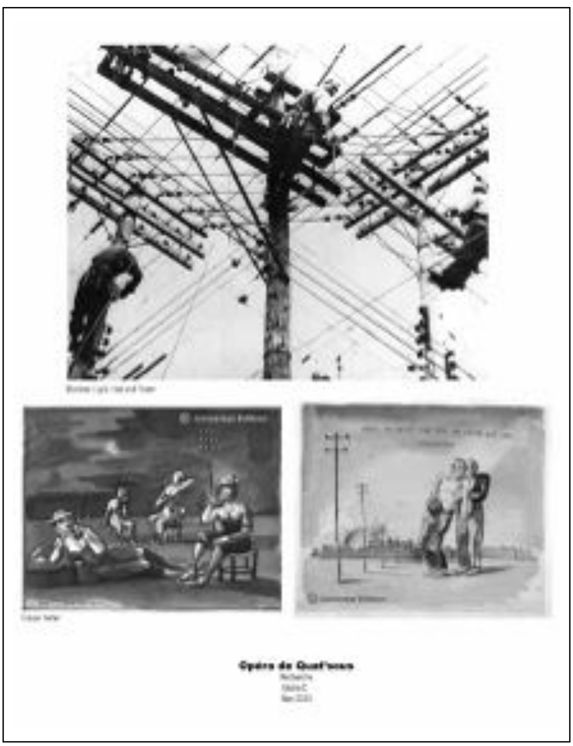
Propos recueillis par Florent Siaud le 18 décembre 2011.

« CET ESPACE EST UNE CHIMÈRE ».

Entretien avec Anick La Bissonnière, scénographe.

LES DESSINS DE NEHER

Scénographe de Brecht, Caspar Neher (1897–1962) est revenu à plusieurs reprises dans nos discussions de conception de l'automne 2010. Qu'as-tu retenu de son œuvre ?
Ses dessins surtout. Le rapport d'échelle entre l'espace et les corps y est assez curieux. On ne sait jamais si les personnages sont à l'intérieur ou à l'extérieur : ils ne sont jamais enfermés quelque part ; il y a toujours un horizon derrière eux. Sur l'un des dessins, ils prennent le thé dans un environnement urbain où l'on voit au loin des poteaux téléphoniques !



En réunion, tu as dit avoir été frappée par l'imaginaire des villes de Caspar Neher...
On a d'ailleurs travaillé sur des photos de villes, de rails, de poteaux, de fils... pour finalement ne pas utiliser cette piste. Dans tous les processus, il y a une part de très bonnes idées qu'on doit laisser de côté. Ces idées brassées pendant nos conversations sur plusieurs années ne sont jamais perdues : elles ressurgissent au moment où on en a besoin. Aujourd'hui, nous ne pensons plus à cette urbanité passée. La ville d'avant la guerre était très différente de la nôtre.

Au-delà de cette urbanité, que reste-t-il de l'esprit de Neher dans ta scénographie ?
L'idée qu'il y a plusieurs lignes d'horizon, ni dedans ni dehors. Les matériaux nous mènent là : le prélart – associé directement au plancher de cuisine –, le bois, le métal – sorte de bouche de ventilation, référence à une esthétique industrielle peut-être...

PIÈCE MONTÉE

Cela m'évoque la notion de montage que le réalisateur russe Eisenstein théorise pour le cinéma au début des années 1920...
Je me retrouve complètement dans cette référence. Assemblage d'objets, l'espace de cet *Opéra* constitue une seule et même forme qui a été disloquée en autant d'objets : trottoir sur le pourtour, pente brisée, colline elle-même composée de deux éléments différents...

C'est une pièce montée !
Oui ! (*rires*) Dans la forme, peut-être que c'est assez unifié mais dans le fini, c'est quelque chose d'assez hétérogène, qui ne fait référence à rien de précis. J'aime bien l'idée d'une abstraction figurative. C'est comme les monstres, les animaux allégoriques...

Les chimères par exemple, qui tenaient à la fois du lion, de la chèvre et du dragon ?
Oui, cet espace est une chimère ! Je fais parfois des chimères, pas toujours, mais souvent.

Le texte de Brecht sur l'« architecture de scène » t'a-t-il marquée ?
Ce qu'il décrit est contemporain. Conscient qu'on ne perçoit l'espace que par fragments, Brecht ne l'appréhende pas avec une idée globalisante. On ne conceptualise l'espace dans lequel on vit que par association de fragments : on ne l'embrasse pas d'un coup. Si on est capable de le restituer mentalement, c'est qu'on l'a vu d'un point de vue, avant de le voir d'un autre point de vue. L'espace est une réalité concrète à l'intérieur de laquelle vivent d'autres espaces.

LA DISLOCATION DU MONDE

L'espace que tu as dessiné porte donc en lui-même une pluralité d'espaces…
Oui. On a d'ailleurs franchi un cap important le jour où on a admis qu'il n'y avait pas qu'une seule piste et qu'on ne trouverait pas d'idée fédératrice pour *L'Opéra de quat'sous*. Je me suis rendu compte que les productions que j'avais vues de cette pièce privilégiaient une direction, ce qui m'empêchait peut-être de comprendre ce qui se passait sur scène.

En réunion, toutes les pistes se sont recoupées autour de l'image du « patchwork »…
Dans mes images pour ce projet, il y a toute une série de patchworks de matériaux, de ce qu'on arrache d'un mur, jusqu'à l'idée du patchwork du paysage. On est dans un assemblage d'éléments dépareillés qui finissent par donner un objet plus intéressant que les parties séparées. Cette image s'est retrouvée dans toutes les sphères du projet.

Brecht écrivait : « La dislocation du monde, voilà le sujet de l'art. Impossible d'affirmer que, sans désordre, il n'y aurait pas d'art, et pas davantage qu'il pourrait y en avoir un : nous ne connaissons pas de monde qui ne soit désordre »…[15]
C'est éloquent ! Ma scénographie s'est disloquée toute seule. Les premières propositions que j'avais faites étaient assez homogènes et procédaient d'une seule idée, grande et directe. Ce que j'ai littéralement fait, c'est disloquer les trois plateaux parallèles et frontaux de la première version, en les tordant, en les comprimant et en les étirant.

HABITER UN PAYSAGE

J'ai remarqué qu'en réunion de conception, tu appelais la pente principale la « colline »…
C'est le symptôme que cette scénographie est un paysage, notion difficile à définir car lorsque je l'utilise, tout le monde semble comprendre de quoi il s'agit, alors que quand il s'agit de la décrire, c'est plus compliqué ! C'est de l'ordre de la géographie ; cela se sent à travers les pieds des acteurs et porte leur corps à différents niveaux… Je suis une amoureuse des chaussures. Je sais que porter des chaussures sur un sol *x* ou *y* change la nature du corps qui le parcourt.

Tu as également employé les expressions de « sculpture » et d' « installation »…
Ces trois formes m'habitent. Le paysage a une échelle ; la sculpture peut être conçue indépendamment du corps humain qui va l'habiter ; l'installation est éphémère…

Brecht écrit justement : « Il faut des décors qui, s'ils représentent par exemple une ville, donnent l'impression d'une ville construite seulement pour durer deux heures. »[16]
Je suis complètement d'accord. Le théâtre est un événement, la représentation une performance. On n'oublie jamais qu'on est lié aux êtres humains qui sont en train de faire une performance devant nous, pour nous ; une performance qui nous inclut.

Tu as également parlé de sculpture, qui serait conçue indépendamment du corps humain censé l'habiter. N'est-ce pas contradictoire avec ton souci du bien-être des acteurs ?
Disons alors qu'il y a un travail sculptural dans la scénographie. On touche ici à l'importance de la lumière au théâtre. Le Corbusier parlait du jeu magnifique et complexe des volumes sous la lumière. Au théâtre, un espace peut être éclairé de cent façons différentes. Nous n'en devons pas moins nous soucier du rapport de la forme à la lumière. Le travail sur la sculpture est une façon de déranger le cerveau et l'œil : il nous permet de regarder l'espace comme un objet et non plus un espace à habiter. Le danger, c'est alors que l'espace en devienne inhabitable.

15. Bertolt Brecht, « Exercices pour comédiens », trad. dirigée par J.-M. Valentin, *L'Art du comédien, Écrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche, 1999, p. 121. Cité par Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire. 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 181–183 (traduction légèrement modifiée).

16. Bertolt Brecht, « Sur le déclin du vieux théâtre. Les décors. », in *Ecrits sur le théâtre*, traduits par J. Tailleur et G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972, t. I.

Ta recherche consiste-t-elle à rendre des objets habitables ?
Mais un objet, c'est une chose fermée. Je ne sais si dans ma scénographie pour *L'Opéra*, il y a quelque chose de l'objet... À la limite, oui, dans le sens où c'est un bloc, un iceberg...

Je ne t'ai jamais entendue prononcer le mot « décor »...
Peut-être parce que, par ma formation d'architecte, je le trouve péjoratif. Dans mon esprit, le décor est vain et n'a pas de sens particulier, alors que la scénographie est indissociable du sens. Elle est polyphonique car elle produit une multiplicité de sens. Elle évite par conséquent le superflu. C'est un espace dans lequel on a enlevé un maximum de choses, jusqu'à la limite du sens, où l'essence de chaque élément a été trouvée.



RAPPORT AU RÉEL

Qu'est-ce que tu crées ?
De la poésie. J'essaie de rendre le monde plus lyrique, en le contractant ou en le condensant, ce qui ne veut pas nécessairement dire le rendre plus beau.

On est proche des mécanismes du rêve chez Freud...
C'est ce que j'allais dire : le jour où je l'ai compris, je suis devenue architecte. C'était en dessinant.

Tu parlais de sens, d'espace et de mouvement. Or, dans une réunion, tu as parlé de « métaphore », qui veut dire « transport » en grec. Un décor est-il une métaphore ?
Le décor peut être une métaphore mais ne l'est pas toujours. C'est une des formes que la scénographie peut prendre. Il peut aussi être allégorie, fragment de réel, citation, réduction, figuration d'autre chose.

Quel rapport au réel la scénographie de *L'opéra de quat'sous* entretient-elle ?
C'est un lieu qui n'est pas unique mais qui est la somme de plusieurs lieux à la fois. C'est un paysage qu'on peut embrasser du regard, qui peut être investi dans le temps et l'espace de plusieurs façons. Un paysage, c'est quelque chose qui supporte le mouvement du temps et des corps mais qui reste toujours là, comme une fondation.

ESPACES RYTHMIQUES

Comment inscrit-on le mouvement dans un décor unique ?
L'architecture est soumise à la gravité. Elle est donc éminemment statique. Et pourtant, comme l'envisageait Appia[17], ce qui doit générer le mouvement, c'est bien l'espace.

En 1909-1910, Adolphe Appia inventait les « espaces rythmiques ». Est-ce une notion qui t'inspire ?
Tout à fait. Pour Appia, c'était le support au mouvement du corps de l'acteur et du chanteur ou du danseur, sur scène, qui lui-même portait la musique. Le corps de l'homme incarnait la musique dans son mouvement. L'espace venait alors en quelque sorte soutenir ce mouvement-là. Dans notre cas, je n'ai pas vu de répétitions avant de le concevoir, pour des raisons d'horaire. L'espace rythmique a donc été conçu avant que le corps de l'acteur ne l'investisse.

Comment pense-t-on le rythme indépendamment du corps réel des acteurs ?
Le corps humain reste la mesure de toute chose. J'ai commencé par faire la maquette en y disposant les vingt-quatre corps dans l'espace. Je me suis demandé quel type d'espace il y avait autour de ces corps-là, une fois que je les disposais dans l'Usine C. Ensuite, j'ai discriminé certains corps : ceux des musiciens, par exemple, sont distincts de ceux des acteurs par leur absence de mouvement scénique. Les musiciens demeurent dans un périmètre restreint alors que les acteurs vont prendre plusieurs formes : groupes, lignes, enfilades... Parce que je connais la pente de l'Usine C, j'ai travaillé à mettre en valeur ces enfilades de corps, pour pouvoir projeter ces mouvements de corps jusqu'au dernier rang des gradins...

RAPPORT SCÈNE / SALLE

L'espace de la scène est donc pensé en rapport avec l'espace des spectateurs...
Le théâtre consiste à créer une relation entre un acteur et un spectateur. La dynamique doit fonctionner dans les deux sens. Si ce n'est pas le cas, alors il n'y a rien qui marche. À partir du moment où l'on dispose de vingt-quatre interprètes, il faut qu'ils s'adressent tous aux quatre-cents personnes qui les regardent depuis la salle.

Le fait que tu aies mis les musiciens tout en haut participe-t-il de cette volonté d'insuffler une dynamique à la scène ?
Ce choix s'est fait pour des raisons pratiques. Il ne fallait pas séparer les musiciens ; il était impossible de faire une fosse d'orchestre à l'Usine C et au C.N.A. On a aussi envisagé d'encastrer les musiciens dans le sol, au centre de la scène. Mais on en est vite venu à la conclusion que c'était trop contraignant pour la dynamique de groupe.

Walter Benjamin a parlé de « comblement de la fosse d'orchestre », pour désigner chez Brecht une volonté de dépasser le gouffre qui « sépare les acteurs du public comme les vivants sont séparés des morts ».[18]
Dans ma volonté de créer une relation entre la scène et la salle, il y a quelque chose de ce « comblement ». Le théâtre de Brigitte supporterait mal cette distance car son désir est d'être au plus proche du spectateur.

---

17. Adolphe Appia (1862-1928), décorateur et metteur en scène d'origine suisse.

18. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, édités par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, tome II-2, p. 519 (cité in Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son oeuvre* (trad. Bernard Banoun), Paris, L'Arche, 1999, p. 125).

PALAIS MENTAL

Tu parlais tout à l'heure d'espace mental qui t'habitait... ou que tu habitais !
Oui, on ne sait plus qui habite quoi ! Être habité par autre chose que ce que l'on voit, c'est un état nécessaire pour faire ce métier-là.

Ça m'évoque *L'Art de la mémoire*[19] de Frances Yates, qui raconte comment les orateurs se voyaient se déplacer dans leur espace mental pendant qu'ils prononçaient un discours...
J'ai adoré ce livre brillant. Je l'ai lu au moment où j'ai découvert la portée poétique de l'espace. Pour moi, l'espace nous habite bien plus qu'on ne l'habite. Nous avons tous un espace intérieur à investir. C'est ce qui fait que j'ai toujours l'impression de vivre ailleurs…

Un ailleurs intérieur... Que t'a encore enseigné Frances Yates ?
Si on est capable de se construire un édifice mental et de le visiter, alors l'espace doit être porteur de sens, puisque c'est lui qui structure le discours. Il y a des couches profondes dans l'espace qu'on habite. La scénographie consiste peut-être à parler de ces épaisseurs-là, de ce que portent les murs qui sont autour de nous.

PARTAGER L'APPARITION

À quel moment vois-tu apparaître cet espace-là, qui a la particularité d'être mental ?
Quand j'arrive en salle, je suis ravie et émue mais rarement surprise, parce que j'ai vécu dans cet espace pendant plusieurs mois. C'est mon travail, d'être habitée par un espace, qui va ensuite être habité par des acteurs. Il s'agit d'incarner un espace en soi et de le porter. Cela demande beaucoup d'énergie, d'effort. C'est définitivement faire émerger une forme du néant et faire apparaître quelque chose de concret depuis un monde sublunaire. L'architecture est quelque chose de très étrange : elle fait apparaître une construction extrêmement concrète à partir de quelque chose d'abstrait, l'espace.

Mais quand l'apparition a-t-elle lieu ?
Je pense qu'il y a plusieurs apparitions. On s'est souvent posé la question en architecture. Qu'est-ce que le projet architectural ? Est-ce la première esquisse que l'architecte fait sur une serviette alors qu'il rêve au projet ? Est-ce le projet qu'il transcrit sur les plans d'exécution ? Est-ce le projet réalisé ? Ce sont autant d'incarnations différentes d'une seule et même chose qui évolue dans le temps comme un têtard devient une grenouille.

La genèse d'un projet ne consisterait-elle pas en une histoire des apparitions ?
Je pense que oui. Tout ce qu'un architecte ou un scénographe fait, c'est représenter l'apparition, avec différents moyens : le croquis, la peinture, les trois dimensions, les maquettes. Ces représentations ne sont pas la chose en soi. Elles ne sont qu'une incarnation de quelque chose qui n'existe pas encore et qui est à venir. C'est pour cela que ça s'appelle un projet : c'est projeté dans le temps et dans l'espace.

Comment communique-t-on l'apparition à autrui ?
Comment fait-on pour représenter notre sphère et se faire comprendre ? C'est la question qui sous-tend le métier de scénographe et d'architecte. Avoir des idées et des images, visiter un espace mentalement, c'est recourir à un muscle. Comment exprimer des choses fragmentaires, évanescentes et impalpables ? On finit par avoir des problèmes de peintre.

Quel est ton moyen le plus spontané ?
Le dessin, définitivement. En raison de mes études en architecture, j'ai appris le dessin à la main. Le dessin est pour moi un contact direct avec mon cerveau. Cela passe directement de mon espace imaginaire à ma main. Je dessine sur du calque ou sur mes petits cahiers. Avec mes crayons de bois, mes feutres noirs, mes couleurs favorites…

19. Frances Yates, L'art de la mémoire (trad. Daniel Arasse), Paris, Gallimard, 1987.

L'ESPACE DU PAPIER

Le fait de changer de *medium* (cahier, plan, maquette) modifie-t-il l'objet lui-même ?
Constamment. Le jeu, c'est de ne pas rester dans une représentation trop longtemps car le projet n'est pas l'objet. Nous ne sommes que face à sa représentation. Une fois qu'on a représenté cet espace-là sous une forme, on a dit des choses sur notre espace mental que ce *medium*-là nous permettait de dire. En changeant de *medium*, on dit d'autres choses : plus on change de *medium* et d'échelle, plus on dérange notre œil et notre cerveau. Il est nécessaire de créer des accidents. Une fois que la chose est sortie du néant, elle est sur la table. Je peux la regarder, reculer, la contempler d'un œil nouveau, et voir des choses que je n'avais pas nécessairement en tête. Une fois qu'on a créé cet objet dans l'espace, cet objet-là est distinct de soi et réside à l'extérieur. Dès qu'on réalise une représentation de notre idée, on en devient le spectateur. On dit d'ailleurs « représenter » : re-présenter.

Mais cela veut aussi dire qu'il n'y a pas de présentation possible...
Je suis toujours arrivée à communiquer ce que je voulais communiquer. Mais c'est vrai que pour le bénéfice de mes collègues, j'ai dû parfois faire des représentations. Je n'ai pas alors eu le sentiment d'avancer dans mon travail. J'avais le sentiment d'illustrer quelque chose. Mais cela fait partie du jeu du travail en équipe : il faut rendre intelligible.

Quelle est la différence entre représenter et illustrer ?
Représenter, c'est construire et illustrer, c'est rendre. Quand je fais une maquette de présentation, je rends, donc j'illustre : je prends mes dessins et je les monte en 3D en carton. Je suis en tous cas moins dans la représentation. Il y a des gens qui ne conçoivent que comme ça.

Tu nous as dit que tu avais découvert le nouveau principe du décor de *L'Opéra* en pliant du papier. Dans ce cas de figure, est-on dans le papier ou dans le volume ?
C'est de l'ordre du bricolage. J'imagine que les acteurs ne projetteraient rien là-dedans ! C'est plus conceptualisant que réaliste. Concernant *L'Opéra de quat'sous*, j'avais une heure à tuer dans un café et j'essayais de dessiner cette chose-là. J'ai pris une pile de journaux et je me suis mise à plier du papier, pour créer un mouvement. Ça n'était ni à l'échelle, ni réaliste mais ça m'a permis de trouver une logique. C'est l'équivalent d'une esquisse mais en 3D. Je recours souvent à ce moyen, un peu maladroit, pour ne pas tomber tout de suite dans le réalisme. Vouloir répondre trop rapidement à toutes les contraintes nous empêche de mener au bout la part de rêve que comporte tout projet. Or, le rêve se poursuit jusqu'à la fin, jusqu'à la première !

PRINCIPE DE RÉALITÉ

Mais comment intègre-t-on au rêve le principe de réalité des entrées et sorties, des passages, des accessoires ?
Le concret fait partie du rêve, si j'ose dire. Ce que je fais, ultimement, c'est très concret. Les architectes ont deux cerveaux : un cerveau de l'imaginaire, du rêve, de la créativité, de la recherche ; et un cerveau qui va poser ces questions : est-ce que ça rentre dans l'espace ? Est-ce que c'est agréable pour le corps humain ?

Le deuxième cerveau dont tu parles est-il un surmoi ?
Ce n'est pas une censure, toutefois. L'œuvre du scénographe, c'est la somme du rêve et de sa réalisation. Il est d'ailleurs dommage qu'on ne puisse pas exposer véritablement nos récits de projets. J'aimerais raconter cette histoire-là. Il existe beaucoup de récits qui racontent les productions ou des récits de chercheurs sur des scénographes. Il n'y est pas question de la façon dont on entre dans ce jeu-là : comment assemble-t-on le sens de ces choses dans un espace ? Comment l'être humain vit-il là-dedans ? Comment est-on habité par le projet que l'on est en train de construire ? Peu d'artistes ou de scénographes ont couché ce récit par écrit.

PARTENAIRES DE JEU

Comment ton univers entre-t-il en dialogue avec celui du metteur en scène ?
Chaque scénographe a son univers. Par contre, chaque rencontre avec un metteur en scène forme un autre univers. Je ne ferais pas les mêmes choses avec d'autres metteurs en scène que ce que je fais avec Brigitte. Il y a eu quelque chose lors de notre rencontre. On a continué à évoluer dans ce rapport par la suite. Nous sommes bonnes à nous stimuler mutuellement, à nous respecter. Nous passons par toutes sortes d'humeurs qu'il est complexe de partager avec quelqu'un : c'est intime. On a toujours réussi à rester dans certaines limites qui font qu'on a toujours réussi à ne pas briser ce lien. Brigitte est une partenaire de jeu extraordinaire.

Qui sont les autres voix qui, au fil des ans, ont participé à ce jeu dont tu parles ?
Notre directeur technique Jean-François Landry, qui a reçu une formation d'interprète. C'est un technicien formidable mais c'est surtout un artiste. Il participe à beaucoup de nos rencontres de conception. Parfois, c'est lui qui apporte les idées les plus folles.

En quoi consiste votre façon de travailler ?
Je parle un langage qui accommode la technicité des projets. Je dessine beaucoup car le dessin est une langue. Il dessine ensuite à partir de mes dessins, qu'il interroge en les agrandissant ou en en développant un détail. On ne trouve pas souvent ce niveau de complicité. Je ne construis pas les œuvres que je dessine. J'explique à quelqu'un d'autre ce que je veux voir apparaître. Ma limite, c'est la limite de cette personne ou de ce groupe de personnes avec qui je travaille.

Mais, quand tu travailles au T.N.M., tu ne travailles pas forcément avec lui.
À chaque projet, j'ai de nouvelles mains avec qui je dois communiquer, travailler, en qui je dois trouver un souffle. Le souffle, c'est cette espèce de capacité à se projeter soi-même dans le projet, à dépasser la partition, à relancer la collaboration, à prendre possession de la collaboration. Le lyrisme, c'est l'amour du détail.

LE SCÉNOGRAPHE EN RÉPÉTITIONS

Neher assistait souvent aux répétitions de Brecht. Quel est ton rapport à la répétition ?
Il est variable. En fait, c'est Brigitte qui décide. Elle a besoin de ne pas partager son espace avec d'autres personnes que les acteurs. Son travail avec les acteurs est intime. Mais il y avait des spectacles pour lesquels elle avait envie qu'on s'immisce.

Selon le témoigne de Matthias Langhoff, qui travaillait au Berliner Ensemble, « tout partait du corps du comédien comme lieu de mouvement »[20] dans le travail de Neher.
Pour *Médée matériau*, j'ai, comme Neher devait le faire, assisté à beaucoup de répétitions. *Hamlet machine* aussi. Je faisais des croquis des acteurs pendant qu'ils répétaient. Le processus de création de *L'Opéra de quat'sous* a été différent, principalement à cause du calendrier. J'aime beaucoup le travail en répétition car les acteurs habitent l'espace où ils répètent. Si je peux importer une partie de cet espace-là sur scène, on y gagne.

Tu cherches à transporter une partie de l'espace de répétition dans l'espace du décor ?
Les acteurs d'*Hamlet-Machine* ont répété avant qu'on ne trouve l'espace où le spectacle allait être donné. On s'est mis à chercher des espaces avec Brigitte, jusqu'à ce qu'on se rende compte que nous cherchions en fait l'espace des répétitions, qui était étroit et long.

---

20. Matthias Langhoff, « Au Berliner, avec Brecht », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [1ère édition en Alternatives théâtrales, 1997], 2005 [1997], p. 114.

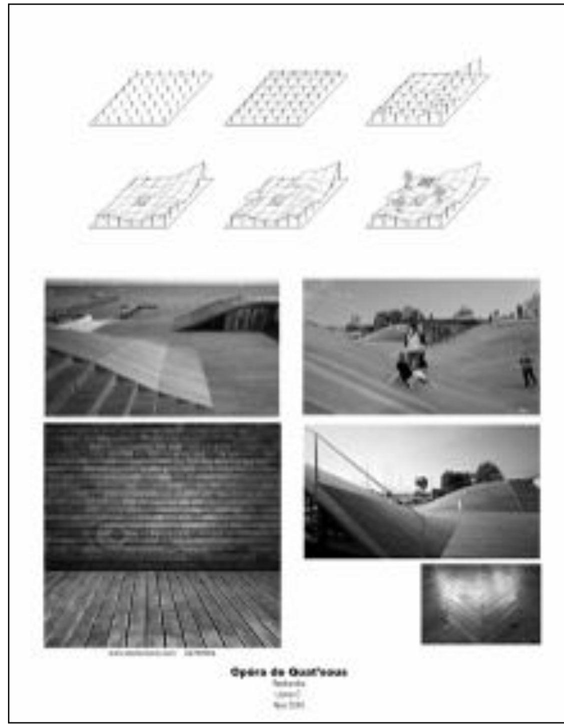
ATLAS MNEMOSYME

Une scénographie porte l'empreinte de l'espace mental de plusieurs personnes – le tien, celui du metteur en scène, des autres concepteurs ? Comment arrive-t-on à bâtir un espace collectif alors que cet espace est précisément intérieur ?
Comme architecte, je suis habituée à la commande. Je me nourris de l'imaginaire de mes collègues. Mon travail, c'est de traduire à travers mon univers ce que j'ai ce que j'ai accumulé en faisant se confronter des choses parfois contradictoires. C'est pour cette raison que nous faisons des « books ». J'apporte des images, je fais des photos, je dessine. Je laisse se confronter des images sur les mêmes pages en faisant des assemblages.

Pourrais-tu nous donner un exemple de ce type d'assemblage ?
On a parlé des gueules cassées : en voilà. Cette piste m'a amenée à ce photographe contemporain allemand qui a repris presque littéralement le terme de « gueules cassées ». Cela m'a ensuite amenée à l'un de ses collègues qui a fait une installation à la biennale de Venise dans les années 1990 : dans ses œuvres, le sol est difficilement praticable pour le corps...







Y a-t-il une page de ton « book » où l'on voit les dessins de Neher faire écho à d'autres sources d'inspiration ?
Voici des dessins de Caspar Neher, qui rappellent l'esthétique du cinéma expressionniste allemand. Son travail m'a rappelé les projets de BIG, des scandinaves qui travaillent beaucoup le sol. Et cela m'a amenée à ces images, où l'on a l'impression qu'il y a une plaque de laquelle sortent des objets : *géographie blanche*. Ici, tu peux voir le projet d'un architecte japonais, en Suisse, qui transforme en paysage l'intérieur d'un bâtiment : sans siège, les gens s'assoient au sol. Sur cette autre page : les mêmes architectes ont fait une étude sur les courants telluriques qui viennent du sol et déforment le sol plat dans une géographie accidentée.

Ces montages rapprochent des images par analogie. Cela fait me fait penser à *l'Atlas Mnémonsyme* d'Aby Warburg. Il réunissait ensemble des images d'époques et de pays différents pour faire apparaître leur similarité et nous permettre de relire le monde.[21]
Le processus est tellement étonnant ! Je ne peux pas dire que je dessine avec ces images sur les genoux ! Très souvent, je replie mes dossiers et j'oublie. Il m'est arrivé plusieurs fois dans la salle de réaliser : « Mon dieu, cette image est dans le spectacle ! ». Je n'ai pas l'impression de composer un espace qui serait le fruit de la vision de l'ensemble des collaborateurs. J'essaie de traduire visuellement et spatialement ce qu'on me raconte, d'habiter leurs espaces puis de le laisser décanter. C'est tout ça qui donne le projet, parfois à mon insu.

Propos recueillis par Florent Siaud le 16 décembre 2011.

21. Voir, à ce sujet, Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire. 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

[EXTRAIT DE TEXTE]

« Comme les images de la pellicule d'un film, le théâtre épique progresse par à-coups. Sa forme de base est celle du choc entre les différentes situations bien distinctes de la pièce. Les *songs*, les légendes, les conventions gestuelles distinguent chaque situation des autres. Les intervalles qui en résultent ne favorisent pas l'illusion du public. Ils paralysent sa volonté de s'identifier. Ces intervalles sont réservés à sa prise de position critique (par rapport au comportement des personnages et à la manière dont il est présenté). En ce qui concerne le mode de présentation, la tâche de l'acteur consiste, dans le théâtre épique, à montrer par son jeu qu'il garde la tête froide. Lui non plus n'a guère d'usage pour l'identification. »

Walter Benjamin, *Qu'est-ce que le théâtre épique ?*, « VII. L'acteur » (trad. Rainer Rochlitz), in *Œuvres III,* Paris, Gallimard, 2000, p. 326.

« LE DÉRAISONNABLE ET LA DISCIPLINE »

Entretien avec Bernard Falaise, directeur musical.

RUPTURES ET CONTINUITÉS

Pendant les années 1920, Brecht rencontre un certain nombre de musiciens professionnels à Berlin. Parmi eux : Kurt Weill en mars 1927. De ton côté, comment as-tu été amené à travailler avec Brigitte ?

J'ai déjà travaillé à plusieurs reprises avec Brigitte. La première fois, c'était sur *Je ne sais plus qui je suis*[22]. Avec Michel F. Côté, nous avions conçu quelque chose d'assez rock, de presque techno. Par la suite, j'ai composé une musique minimale et bruitiste pour une chorégraphie qu'elle a faite à l'intention d'Anne Le Beau. J'ai également réalisé l'environnement de *Tout comme elle*, pendant qu'Émilie Laforest réalisait les chansons. Travailler avec Brigitte est très agréable car elle responsabilise les concepteurs en leur laissant une très grande place. Qu'elle demande à un guitariste électrique de s'occuper de la partie musicale de cet *Opéra de quat'sous* est très étonnant !

Brecht a écrit que « la musique, pour rester musique, doit conserver totalement et le déraisonnable et la discipline[23]. » Cette citation fait-elle écho à ton travail sur ce projet ?

La discipline, ça serait ici de respecter le système harmonique utilisé par Weill et, plus globalement, la partition originale. Je suis resté fidèle aux changements de plans orchestraux : si la pièce change trois fois de type d'orchestration pour accompagner une mélodie, je respecte cette évolution en choisissant moi-même trois types d'orchestration successifs.

Le déraisonnable ? Il réside peut-être dans la charge émotive et le côté presque « sale » que j'essaie de trouver avec tout le monde dans l'interprétation. Par exemple, j'ai orchestré le deuxième finale en recherchant une certaine distorsion : pour donner à la musique un côté rugueux, j'ai choisi de combiner un orgue au son déformé, un saxophone baryton et une batterie terrestre. J'ai aussi essayé de « salir » l'introduction du troisième finale en rajoutant une grosse partie de batterie, qui donne une intention presque symphonique à notre groupe restreint d'instrumentistes.

LE SENS DES STYLES

On retrouve d'ailleurs des traces de sa *Première Symphonie*, écrite en 1921, dans « L'épitaphe ». L'écriture de Kurt Weill a-t-elle une dimension symphonique ?

Dans *L'Opéra de quat'sous*, tout à fait. Hormis les rares parties de violoncelle et de contrebasse, il n'y a pas de cordes. Cela devrait donc davantage évoquer les fanfares. Et pourtant, la musique sonne de façon presque symphonique, probablement grâce à la richesse de la composition, qui agence de nombreux motifs ensemble.

N'est-ce pas aussi la bigarrure des styles musicaux qui font la « richesse » de cette partition ?

Oui. Kurt Weill a puisé dans la culture populaire américaine et le jazz. La « ballade de la vie agréable » est écrite dans un esprit de *ragtime* assez clair ; la « ballade du souteneur » est un tango ; le « chant d'amour » est composé comme une valse. On ressent l'influence afro-américaine dans le style de Weill, ainsi que le modèle de l'écriture polytonale de Darius Milhaud. L'impact de Stravinski me semble également très important. Avec ses quintes superposées, le « chant des canons » me rappelle *Le Sacre du printemps*.

***Le Sacre du printemps* (1913) est un ballet éruptif et violent. Cela fait envisager le « chant des canons » sous un angle plus inquiétant, qui est parfois occulté par le style *foxtrot* de cette chanson…**

Effectivement, ça permet de voir les choses différemment. Les chansons sont plus noires qu'on ne le pense. J'adore Stravinski, dont j'aime particulièrement la première période. Il était un orchestrateur hors pair.

---

22. Spectacle conçu et mis en scène par Brigitte Haentjens, *Je ne sais plus qui je suis* a été présenté en 1998 au Théâtre Les Deux Mondes.

23. Bertolt Brecht, *Sur la musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 700.

« OPÉRA » DE QUAT'SOUS ?

S'il est traversé d'influences, *L'Opéra de quat'sous* se nourrit aussi de rejets : celui d'une certaine conception l'opéra, par exemple...
C'est clair. Je me demande d'ailleurs parfois si ce rejet vient de Weill ou de Brecht. Le troisième finale est un pastiche d'opéra italien, tout comme le « duo de la jalousie » à l'acte II...

Tu parles d'opéra italien... La « chanson du pirate » évoque à cet égard un passage de *Madame Butterfly* de Puccini, sur un plan musical mais aussi thématique : dans les deux partitions, il est question de port, de navire, de femme.
Oui, je pense que cette résonance se sent dans le refrain de la « chanson du pirate ». À l'époque de Weill, *Madame Butterfly* est déjà un classique de l'opéra...

Ce qui est intrigant, c'est que cette même chanson serait aussi inspirée d'une chanson que Brecht aurait composée et que Carola Neher (la future Polly) aurait interprétée à la radio de Berlin le 31 décembre 1926...
Oui. Brecht a réutilisé des compositions antérieures. On a vu que d'autres chansons avaient été écrites avant la composition de *L'Opéra* à proprement parler : « Barbara song » et Le « chant des canons ».
Pour en revenir à l'idée de rejet, Brecht et Weill avaient aussi quelque chose à régler avec Wagner et avec son concept d'œuvre d'art totale.

Brecht écrivait justement : « Que soient ainsi convoqués tous les arts frères de l'art dramatique, non pour produire une « œuvre d'art totale » dans laquelle tous se renieraient et se perdraient, mais afin qu'avec l'art dramatique ils concourent, chacun à sa façon, à la tâche commune, leur commerce consistant à se distancier mutuellement[24]. »
À lire cette citation, Weill et Brecht iraient donc à rebours de la fusion voulue par Wagner. Mais, au fond, est-ce que cette théorie n'amène pas au même résultat que Wagner ? La musique et le jeu sont séparés mais me semblent fondus dans un même mouvement.

Malgré tout, Wagner a inventé une sorte de fondu enchaîné musical, alors que Weill opte pour des numéros isolés...
Oui, c'est vrai. Et dans ce sens, c'est écrit à la manière d'un cabaret. Il y a une interruption systématique du dialogue par la musique, qui fait que les chansons sont autant de parenthèses. Certains numéros sont intégrés à l'action mais, d'autres fois, on a l'impression qu'à travers la chanson, les personnages apportent un regard différent sur un même phénomène : le regard se déplace.

Brigitte a déclaré pendant une répétition : « les chansons disent le fond de l'âme ».
C'est très intéressant ! La musique exprime des choses indicibles. Quelqu'un qui chante révèle d'autres facettes de son être. C'est assez clair dans « la fiancée du pirate ». Au début de la scène, on pourrait imaginer que le personnage de Polly est une « guidoune », comme le dit d'elle Lucie à l'acte II. Mais cette chanson révèle un potentiel de méchanceté qui est inquiétant et qui se confirme par la suite. Mackie devrait être inquiété par cette chanson ! Concernant Mackie, je dirais que les seuls moments où il est honnête, c'est dans ses deux dernières chansons (« Ayez pitié » ; « l'épitaphe »). Il n'est vulnérable que dans la musique ; c'est donc par la musique qu'on découvre ce visage-là. En dehors de cet effet de révélation, l'écriture par numéro fragmente l'action, coupe l'effet de suspense et doit probablement aider à empêcher l'identification du spectateur aux personnages.

24. Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (trad. Bernard Lortholary), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2000, p. 382 - 383.

ÉLOGE DE LA RUGOSITÉ

Brecht liait cette fragmentation à sa théorie du « théâtre épique » : « C'est avec la représentation de *L'Opéra de quat'sous*, en 1928, que le théâtre épique fit sa démonstration la plus éclatante. On put voir là une première utilisation de la musique de scène dans des perspectives modernes. L'innovation la plus frappante était le strict isolement des numéros musicaux. »[25]

Il s'agit de rappeler en permanence au spectateur qu'on est en spectacle. J'aime aussi que Brecht parle de « perspectives modernes ». Il y a quelque chose dans la composition qui est âpre et qui influence encore beaucoup de musiciens d'aujourd'hui. Les gens me disent parfois : « tu vas arranger Kurt Weill à la Tom Waits ? ». Je leur réponds qu'en fait, c'est Tom Waits qui emprunte à Kurt Weill son côté rugueux !

Mais certains morceaux, comme le « choral du matin » de Monsieur Peachum, par exemple, semblent échapper cette rugosité...

C'est sans doute parce que c'est la seule chanson qui vienne directement de *L'Opéra des gueux* de John Gay. C'est une écriture de choral protestant, qui rappelle le choral qui clôt le spectacle. On est ici dans un style liturgique. Brecht rit non seulement de l'opéra mais aussi de la religion.

L'écriture de la pièce est d'ailleurs traversée par des références insolentes à la *Bible*, un livre qui fascinait Brecht pour sa puissance mais aussi sa méchanceté. Il écrit dans son *Journal* : « Je lis la Bible. Je la lis à haute voix, par chapitre, mais en continuité : Job et les Rois. Elle est incomparablement belle, forte, mais c'est un livre méchant. »[26]

Dire « salaud » sur un air de musique sacrée est en effet très irrévérencieux...

Au rang des fascinations pour les œuvres anciennes, on remarque que les deux dernières chansons solo de *L'Opéra* reposent sur des textes médiévaux, de Villon...

Ce sont des mots empruntés. Mackie étant dépassé par les événements, il n'est plus capable de s'exprimer autrement qu'en empruntant...

Sébastien est en train de trouver son chemin dans ces deux chansons, en trouvant un chanté–parlé intéressant. À ce sujet, je me suis toujours posé une question ; j'ai remarqué que dans la partition de Kurt Weill, les mélodies de voix sont presque systématiquement doublées par des instruments : les voix étaient-elles doublées parce que les chanteurs de la création étaient fragiles ou est-ce que la doublure instrumentale permettait aux acteurs de se libérer de la mélodie pour parler à certains moments des chansons ?

ON CONNAÎT LA CHANSON

J'ai l'impression que c'est parce que les chanteurs étaient fragiles. Un critique écrit qu'au début des répétitions de *L'Opéra* en 1928, « la musique de Weill est trop difficile pour les comédiens engagés par Aufricht et Brecht »[27].

C'est vrai que Weill touche à une limite. Ces chansons sont étranges parce qu'elles finissent par devenir familières au point qu'on peut les fredonner. Mais, au premier abord, elles ne rentrent pas naturellement dans l'esprit : elles changent souvent de tonalité. Toutes les parties ne sont pas écrites de la même façon : la partie de Mackie est clairement destinée à un ténor, par exemple. Un chanteur, donc.

Harold Paulsen était clairement un chanteur. C'était une star de l'opérette... Dans la distribution de 1928, il y avait aussi des chanteurs de cabaret. Rosa Valetti, remplaçante de dernière minute de Helene Weigel dans le rôle de Madame Peachum, était par exemple habituée à la scène des cabarets de Berlin...

On ressent nettement cette influence du cabaret. C'était dans l'air du temps. Schönberg avait fait sensation avec son *Pierrot Lunaire*, où il avait expérimenté le « sprechgesang », une sorte de parler-chanter.

---

25. Bertolt Brecht, *Sur la musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 702.

26. Bertolt Brecht, *Journal*, note, 20 octobre 1916.

27. Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son oeuvre* (trad. Bernard Banoun), Paris, L'Arche, 1999, p. 100.

PARLER OU CHANTER ?

Mais ce qui est curieux, c'est que Brecht, lui, récusait tout mélange du chant et du parlé dans l'interprétation de ses *songs* : « Les *songs* ne peuvent être dits. Ce sont des chansons. On peut leur mettre une autre musique comme c'est arrivé à l'étranger à cause de la traduction. Mais il faut les chanter, sinon autant les supprimer ».[28]

Ce n'est pas la voie qu'on a empruntée ici ! Je trouve intéressant d'explorer cette frontière du chant et du parlé. Ça participe de la force émotive que j'évoquais tout à l'heure.

Le fait que certaines chansons soient entrées dans l'inconscient collectif représente-t-il une difficulté ? Elles se sont autonomisées de l'intrigue...

Je n'ai rien contre le fait qu'on ait adapté la « complainte de Mackie » en jazz, bien sûr. Mais quand on présente la pièce, il ne faut pas l'interpréter comme un « hit » et lui rendre sa place au cœur de l'histoire. Le rythme de la complainte de Mackie, par exemple, il faut le faire dans un esprit « allemand » et non nord-américain.

À travers *L'Opéra de quat'sous*, Brecht et Weill voulaient poser un jalon décisif dans l'histoire du théâtre musical. Brecht écrit que les chansons représentent « les débuts (encore très timides) d'un autre théâtre, le théâtre des temps nouveaux »[29]...

Ils ont créé une forme qui marche. Le fait d'avoir introduit de la musique populaire dans de la musique dite « sérieuse » et d'avoir appelé cela « opéra » est novateur. Ils sont arrivés à ce paradoxe : ils ont créé des chansons populaires mais d'écriture relativement savante. Mais je ne vois pas forcément de conséquence directe sur l'histoire de l'opéra à proprement parler. Ce sont peut-être les comédies musicales américaines qui sont un développement de *L'Opéra de quat'sous* ?

Propos recueillis par Florent Siaud le 21 décembre 2011.



28. Bertolt Brecht, Claus Küchenmeister, Professeur Bruno Mackwardt et des étudiants de l'université de Greifswald, conversation du 24 juin 1954, Berlin, retranscription in « Méthodes de travail au Berliner Ensemble », in Werner Hecht, *Entretiens avec Brecht* (trad. Fr. de François et Régine Mathieu), Paris, Editions Messidor, 1988 (Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, RFA, 1975), p. 168.

29. Bertolt Brecht, *Sur la musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 705.

[EXTRAIT DE TEXTE]

« Ces morceaux de musique, où la forme de la ballade dominait, étaient des sortes de réflexions et de commentaires moralisants. L'œuvre montrait la parenté étroite existant entre le sentiment des bourgeois et ceux des voleurs de grand chemin. Ces derniers montraient, également par l'intermédiaire de la musique, que leurs sensations, leurs réactions et leurs préjugés étaient les mêmes que ceux du bourgeois et du spectateur moyen. Ainsi l'une de ces chansons entreprenait de démontrer que seule l'aisance rend la vie agréable, même si elle oblige à renoncer à plus d'une chose « supérieure ». Un duo d'amour expliquait que des facteurs extérieurs comme l'origine sociale des partenaires ou leur différence de fortune ne devraient jouer aucun rôle dans le choix du conjoint ! Un trio exprimait le regret que l'insécurité qui règne… sur notre planète ne permît pas à l'homme de s'abandonner à son penchant naturel pour la bonté et l'honnêteté. Le plus tendre et le plus ardent chant d'amour de toute la pièce étaient une peinture de la constante et indestructible inclination qu'éprouvent l'un pour l'autre un souteneur et sa fiancée. Les deux amants chantaient, non sans émotion, leur « petit chez-soi », le bordel. De cette façon, justement parce qu'elle ne cessait d'être exclusivement sentimentale et ne renonçait à aucun de ses effets narcotiques habituels, la musique contribuait à mettre à nu les idéologies bourgeoises. Elle se mettait, pour ainsi dire, à remuer la boue, à provoquer et à dénoncer. »

Bertolt Brecht, *Sur la musique,* Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 703.

ENTRE « LE CAPRICE » ET « L'ABÎME ».

Entretien avec Sébastien Ricard, acteur.

LE PERSONNAGE AU MIROIR DE L'ACTEUR

Contre la promesse de ne pas quitter la production, le créateur du rôle de Mackie, Harold Paulsen, obtint le droit de se faire tailler une « tenue de soirée typique de la haute bourgeoisie berlinoise »[30]. Est-ce que ce caprice d'acteur te dit quelque chose de ton propre personnage ?
Un homme comme Mackie a des sautes d'humeur et des envies contradictoires. Le mot « caprice » me parle donc beaucoup. Ce personnage me fait penser à ces gens-là qui veulent quand ils veulent, et interrompent leurs interlocuteurs quand bon leur semble – c'est ce qu'il fait dans la première scène des bandits. Ce rôle a été marqué par cet artiste, mais il me renvoie aussi à moi-même, en tant qu'homme et acteur. À force de faire ce métier-là, j'ai appris que ce qui se passe sur la scène en vient à teinter la réalité des rapports entre les comédiens ! Il y a une interpénétration de la fiction et de la vie de groupe. On partage un secret : le spectacle en train de se faire. Un phénomène travaille à te faire vivre ce que le personnage vit. Mackie est quelqu'un d'insupportable : il faut donc faire attention à ne pas être insupportable dans la vie réelle !

À quel moment as-tu senti que la dynamique collective s'était créée parmi les acteurs ?
Nous avons longtemps travaillé les scènes de façon séparée. Par exemple, ce n'est qu'au premier enchaînement que j'ai découvert les scènes des Peachum. Cette étape a scellé la dynamique du groupe mais a aussi créé en moi une forme d'insécurité : j'ai vu que leurs scènes étaient réglées au quart de tour, ce qui me renvoyait à la figure le chaos de la scène des bandits. Mais au lendemain de cet enchaînement, j'ai réalisé que Peachum représentait l'ordre et la bien-pensance. J'ai pris conscience que les bandits étaient au contraire du côté du chaos et que la pièce reposait en fait sur la confrontation de ces deux mondes-là.

FAUVE AU BORD DE L'ABÎME

Ce chaos de l'univers de Mackie se retrouve-t-il à l'intérieur de son personnage ?
Parce qu'il est un homme brûlé, Mackie est un abîme. Il s'agrippe à la surface des choses pour cacher une noirceur et un cynisme qui s'enracinent dans son expérience de la guerre. Il y a dans ce personnage un épuisement physique, une lassitude morale. Il faut d'ailleurs se rappeler qu'il y a un écart d'âge considérable entre lui et ses deux femmes, ce qui a une conséquence sur le corps : un homme de quarante ans qui se retrouve avec une femme de vingt ans ne soutient pas la cadence de la même manière que lorsqu'il était plus jeune. C'est un homme qui lutte contre une certaine dévitalisation mais qui n'en est pas moins extraordinairement vivant.

À tes yeux, fait-il le deuil de sa puissance à un moment de la pièce ? Quand il fait les comptes avec Brown dans la dernière scène, a-t-il démissionné ?
Pour moi, il continue. Une fois que les solutions sont épuisées avec Jakob et Maurice, puis Polly et Smith, il essaie par toutes sortes de moyens de conduire Brown à se sentir extrêmement coupable. Brigitte disait que son dernier discours tenait du baroud d'honneur. Même là, il n'abandonne pas. Il a un instinct de survie presque animal.

Brecht disait de lui-même : « Je suis un fauve et me conduis au théâtre comme dans la jungle. »[31]
Si Mackie a quelque chose de ça, c'est par sa capacité à marquer son territoire très rapidement. Les scènes de prison sont très révélatrices. Même coincé entre Polly et Lucie et enfermé dans une cellule, il arrive à se créer de l'espace et à le faire respecter. Il est toujours aux aguets, sur le qui-vive, comme un animal en chasse.

Mais est-ce que le fait d'aller au bordel tout en sachant qu'il est recherché ne relève pas de la pulsion suicidaire ?
Je pense qu'il est habité par la mort. Il a fait la guerre : c'est une expérience incommunicable qui reste en lui. La noirceur et la béance sont toujours là.

---

30. John Fuegi, *Brecht & Cie* (trad. d'Emmanuel Dauzat et Éric Diacon), Paris, Fayard, 1995, p. 256.

31. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1972, p. 53.





JE EST UN AUTRE

La noirceur de sa conscience n'est-elle pas aussi le reflet de l'époque, minée par le déclin de l'Occident, le spectre des guerres, et les incertitudes du climat politico-économique ? On a l'impression que la conscience individuelle de plusieurs intellectuels de l'entre-deux-guerres (Aby Warburg, Walter Benjamin...) avait absorbé la morosité cette période.
C'est juste. Ça parle de l'entre-deux-guerres européen. Mais on pourrait sans doute dire la même chose de l'entre-deux-guerres ici. Il suffit d'ailleurs de voir combien notre actualité politique et économique teinte notre propre moral aujourd'hui : c'est un mécanisme identique. Jusque dans son humeur, Mackie incarnerait son époque.

... ou la fin d'une époque, peut-être. On a le sentiment qu'il assiste à la fin d'un monde...
Oui, ça me parle beaucoup. Mais Mackie est quelqu'un qui ne luttera pas contre ça. Plutôt que subir le temps qui passe, j'ai l'impression qu'il l'accélère en défiant le destin. Il joue en quelque sorte à la roulette russe. Il y a chez lui une dépendance au danger, ce qui l'amène à prendre des risques inconsidérés. Par exemple, il joue avec le feu en couchant avec la fille de Brown, qui est pourtant son ami et son allié.

En même temps, il veut se reconvertir dans le secteur bancaire, pour avoir une vie peut-être moins dangereuse et assurer ses vieux jours... N'est-ce pas paradoxal ?
C'est vrai. Ça m'évoque l'une des dernières lettres que Rimbaud a écrite à sa famille[32]. Il veut rentrer d'Afrique pour trouver une femme, avoir un fils. Le « poète maudit » aspire à une vie rangée ! Mais il est trop tard.

Dans ses notes sur *L'Opéra de quat'sous,* Brecht indique que « *Macheath le bandit* est à représenter par le comédien comme figure bourgeoise. »[33] Cela m'amuse car ce n'est pas la direction qui a été prise ici.
Non, effectivement, pas du tout (*rires*) !

Dans ce même texte, Brecht fait allusion aux esquisses originales qui ont accompagné *L'Opéra des gueux* de John Gay au XVIIIe siècle. Elles « montrent un homme de quarante ans environ, ramassé mais robuste, la tête en forme de radis, un peu chauve déjà, non sans dignité »[34].
C'est amusant car pour moi, c'est plus l'idée que je me faisais du personnage de Peachum ! Mais en fait, il est difficile de savoir qui est vraiment Mackie. Ce qui est troublant, c'est que dans le théâtre de Brecht, on a l'impression de jouer et de se regarder jouer sans savoir où l'on va.

LA MÉFIANCE VIS-À-VIS DES MOTS

N'est-ce pas le résultat de la fameuse distanciation voulue par Brecht, y compris dans le jeu d'acteur ?
Sans doute. L'acteur a toujours un regard intérieur sur ce qu'il fait. Peut-être que c'est ça, la distanciation dans notre cas. L'acteur se fait spectateur de son jeu. La première fois qu'on a répété la scène 4 avec Polly, je me souviens que l'idée du sourire intérieur a émergé.

Et en même temps, une scène comme celle-ci ne supporte pas de mise à distance factice. Elle réclame de l'interprète qu'il soit capable de faire croire à une intimité. Stanislavski disait qu'un grand acteur est celui qui est capable d'être intime en public...
Être intime et avoir en même temps ce sourire... c'est toute la difficulté. Je ressens encore un malaise permanent. Je ne sais pas s'il appartient à l'acteur qui cherche ses marques ou si ce malaise est propre au rôle. Mais avec le temps, j'ai appris à m'en servir pour nourrir le personnage. Avant je remplissais des carnets de notes entiers. Puis je me suis dit qu'il fallait arriver libre dans l'espace de répétition et réfléchir aux choses, depuis ce lieu.

---

32. Lettre du 6 mai 1883. Voir préface de Pierre Brunel à *Rimbaud, Œuvres complètes*, Paris, La Pochothèque, 1999. p. 7.

33. Bertolt Brecht, notes sur *L'Opéra de quat'sous*, in *Écrits sur le théâtre* II, trad. Jean Tailleur, Édith Winckler, Paris, L'Arche, 1979.

34. Idem.

À quoi te servaient tes carnets de notes ?
Ils me servaient à mettre en mots des impressions. Tout l'enjeu est de ne pas jouer ce qu'on a trouvé en soi. Avec le temps, j'essaie de me dire : « je passe quatre heures ici, en répétition, et c'est ici que les choses doivent se passer ». La période de répétition sert à réunir dans l'espace de jeu final toutes les conditions pour que la représentation puisse avoir lieu. J'écris de moins en moins. Je me méfie des mots, désormais. Ou plutôt, je les aime mais en poésie, qui est probablement le genre que je préfère parce qu'il essaie de parler de quelque chose d'indicible. Les mots sont forcément approximatifs ; c'est leur assemblage poétique qui produit l'étincelle.



POÈTES DISPARUS

Mackie est hanté par les fantômes d'au moins deux poètes : Brecht et Villon. On a souvent évoqué l'hypothèse d'une proximité entre Brecht et Mackie... Son charisme en dépit d'un physique étrange, son rapport à l'argent et aux femmes...
Oui, absolument. Je me souviens d'ailleurs que vous m'aviez montré une photo de lui tout édenté, avec ses lunettes noires. De toute façon, il faut faire attention à ne pas tomber dans le cliché du beau Mackie. Il repousse autant qu'il séduit les femmes...

... et les hommes ! Ta relation à Brown est assez particulière...
Je crois qu'on a trouvé quelque chose ! Ça doit tenir à l'interprétation de Marc. La relation de Mackie et de Brown vient de loin.

Le bandit et le policier ont une relation quasiment amoureuse. Brecht avait des amants et a écrit des poèmes homo-érotiques...
C'est assez trouble oui. Dans le « chant des canons », ça sent le vestiaire de hockey avec tous ces hommes qui prennent leur douche ensemble ! *(rires)* Mais ça n'est pas seulement physique. Ça tient sans doute au charisme de Brecht, à sa voix aussi... qui n'était pas très belle mais envoûtait.

Un témoin de l'époque raconte : « Un soir, une fois de plus, toute la bande était par les rues. Dans mon souvenir, je vois encore Neher et Pfanzelt, et naturellement Brecht en tête. Pour finir, nous débarquons dans Bäckergasse, aux Sept Lièvres, où vivaient les prostituées. [...] une de ces dames de plaisir grimpe sur la table et, sous les applaudissements, entonne des chansons grivoises. [...] Brecht prit la guitare et, à l'intention des filles et de leurs hôtes, il chanta, de Gœthe, *Le Dieu et la bayadère.* Plus il progressait dans le destin de la danseuse du temple hindou, avec sa voix irritante et criarde et son rythme singulier, plus le silence se faisait dans le troquet. Ils étaient tous plantés là comme dans une chapelle ardente et ils écoutaient chanter Brecht. Lorsqu'il eut fini, sous les cris d'approbation, spontanément un homme prit son chapeau et fit la quête pour le chanteur, tous se précipitèrent sur Brecht et il dut bisser son numéro. » Quand Brecht chantait, c'est comme si l'horloge du temps était suspendue...
Tu as raison de parler de l'horloge du temps. Je trouve que la pièce parle de la roue de l'histoire ; mais c'est comme si les chansons arrêtaient tout. La musique, c'est ce qui sauve les hommes dans cette pièce. Quand Polly chante, j'ai l'intuition que Mac est vraiment ému. Il aime la musique. C'est presque la seule chose qui le purifie dans la pièce.

L'arrivée de la chanson est presque cathartique... Elle permet un défoulement...
Il y a quelque chose de cet ordre, oui. Par la mélodie, la mélodie libère des mots qui sont faux, toujours à côté. La musique affranchit.

L'INSTINCT DE LA LANGUE

Nous parlions de François Villon (1431–1463), dont la vie a été marquée par la pauvreté, le crime et des relations houleuses avec la justice. Ce qui est étonnant, c'est que certains dictionnaires anciens[35] portent trace du verbe « villonner », qui veut dire tromper, payer en fausse monnaie. On est pas loin de *L'Opéra de quat'sous* ! Villon avait aussi un rapport particulier à la langue populaire puisqu'il utilisait l'argot dans ses poèmes. As-tu trouvé la langue de Mackie ?
À l'heure qu'il est, je la cherche encore. On a beaucoup parlé des niveaux de langage. J'en ai discuté avec Brigitte. Autant dans *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès, j'étais clairement ancré dans une langue, autant il y a ici un faisceau de focus et d'enjeux. Il s'adresse au public d'une certaine façon, à ses gars d'une autre, à ses femmes d'une autre encore...

J'ai parfois l'impression qu'il est *parlé* par plusieurs langues, qu'il n'est pas dans une conscience de ces niveaux...
Ce n'est pas conscient... Tout à fait.

Il a vécu dans plusieurs milieux sociaux, il a connu la guerre. Toutes ces expériences le traversent peut-être jusque dans sa bouche ?
Absolument. Puis c'est peut-être ça aussi qui fait son charisme. En toutes circonstances, il a la langue qui convient. Il a ce talent qu'ont les grands hommes d'affaires...

Une sorte d'instinct de la langue...
Oui, exactement ! Il est très conscient de la puissance de ça. C'est un jongleur de tous les instants. Pas seulement sur la langue d'ailleurs. Dans le filage d'hier, je voyais encore combien ce spectacle me demande d'énergie. Je sue beaucoup dans cette pièce ! Heureusement que Brigitte est là, incroyablement présente. Sinon j'aurais parfois l'impression de sombrer (*rires*) ! Sa persévérance et son exigence sont formidables. Elle tient toujours à construire. À chaque fois, elle voit ce qui s'est passé, ce qui a avancé et a été bâti sur cette base.

En quoi ta collaboration au long cours avec elle t'aide-t-elle dans la compréhension de ce qu'elle recherche ?
Il me semble que Brigitte possède justement cet instinct de la langue, essentiel à mon avis au metteur en scène, lui qui doit parler le plus justement possible à tant de gens différents (acteurs, concepteurs, etc.). Au fil du temps, elle a forgé un lexique que j'ai appris ces dernières années, pendant lesquelles nous avons beaucoup collaboré ensemble. Lorsqu'elle parle de « verticalité », par exemple, un mot qui lui vient de Jacques Lecoq, je sais de quoi elle parle, je sens ce qu'elle appelle...

Propos recueillis par Florent Siaud le 20 décembre 2011.

35. Dictionnaire Le Furetière, Paris, édition de 1702.

« SURTOUT, N'ENNUYER PERSONNE AVEC MES MOTS ! ».

Entretien avec Jean-Marc Dalpé, traducteur.

DÉFÉRENCE

Depuis sa création en 1928, *L'Opéra de quat'sous* est devenu une œuvre de répertoire. Brecht déclarait à propos des classiques : « Cette attitude de déférence, les classiques l'ont payée cher. À force de politesse, on les a esquintés, et noircis à force d'encens. Ils s'en seraient mieux sortis si l'on avait adopté à leur égard une attitude plus libre[36] ».

Je suis entièrement d'accord avec Brecht. Dès lors que les œuvres passent de leur époque au patrimoine de la culture dominante, on a tendance à gommer ce qu'elles ont de grinçant, de provoquant et de contestataire. À cela s'ajoute une couche qui nous est propre, ici au Québec : une déférence à l'égard de tout ce qui arrive d'Europe, surtout quand les pièces y ont été créées. Mais je pense que je suis fidèle au projet de Brecht, qui était sans doute de secouer le théâtre institutionnel de son époque et d'en rire méchamment.

T'es-tu appuyé sur des traductions existantes ?

Je n'ai pas vraiment consulté de traductions françaises, qui me semblent trop aseptisées. Je ne crois pas à l'idée d'une langue « *mid-Atlantic* », d'un français standard. Et puis les traductions vieillissent, le théâtre et la langue changent... J'ai davantage eu accès à Brecht par les traductions anglaises.

Sans accès direct à la langue, comment t'es-tu fabriqué ton propre accès à la langue de Brecht ?

Je disposais du mot à mot de Stéphane Lépine. Et j'ai tout de même regardé la traduction réalisée par Gilbert Turp, qui comprend parfaitement l'Allemand et qui a rendu assez fidèlement la langue de Brecht.

LES LANGUES DE BRECHT

« La » langue de Brecht ? N'y a-t-il pas plutôt des langues de Brecht ?

Effectivement, c'est ce que j'ai retenu de mes échanges avec Stéphane. Il y a clairement des niveaux de langue différents. Les putes n'ont pas le même langage que celui qu'on trouve dans les chansons par exemple. Dans les traductions françaises, tout est uniformisé, d'habitude : ça amoindrit l'impact de ces dramaturgies où l'idée d'unité (notamment de la langue) n'est pas recherchée.

Le fait d'avoir préservé cette pluralité de langues t'a fait opter pour plusieurs registres. Comment les présenterais-tu ?

Il y a une langue proche de celle de la rue, que l'on trouve dans les scènes de bandits, des putes, des Peachum. Elle est très présente dans les dialogues parlés. Il y a ensuite un niveau de langue pour les personnages (Peachum, Mackie) qui s'adressent directement au public : c'est une langue claire, directe, articulée, concise. Il y a enfin un niveau de jeu plus « mélodramatique », qui parodie les clichés du « vieux théâtre », de l'opéra et du mélodrame. C'est un style dans lequel on imite l'accent des autres, à travers lequel on fabrique une langue théâtrale déconnectée.

Les « niveaux de langue » que tu mentionnes recoupent autant de « niveaux de jeu » et donc de mise en scène.

Absolument. Toutes les traductions de théâtre que j'ai faites ont toujours été liées à des productions, donc à des enjeux de mise en scène. Ma collaboration de plus de vingt-cinq ans avec Brigitte repose sur cette conscience et sur une très bonne entente. Elle est le capitaine du bateau, c'est son spectacle à elle ; c'est donc à elle que revient le dernier mot car elle a le lien avec les acteurs. Pour *L'Opéra de quat'sous,* le dialogue a commencé avant le travail d'adaptation à proprement parler pour questionner les grands enjeux. Une fois qu'on s'est entendu sur l'univers du projet, je lui ai apporté une matière, des réflexions, des gags, dont elle pouvait se servir ou pas. Elle reste très ouverte à mes notes.

Mais de façon générale, j'aborde chaque projet de traduction en songeant à la scène, sans vouloir réaliser une traduction qui serait au plus près de l'œuvre originale. La traduction est un art d'interprétation. En perdant un écho ici, on en gagne souvent d'autres ailleurs.

---

36. Bertolt Brecht, « Entretien sur les classiques », Berlin 1929, in Werner Hecht, *Entretiens avec Brecht* (trad. Fr. de François et Régine Mathieu), Paris, Editions Messidor, 1988 (Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, RFA, 1975), p. 29-31.

CHIRURGIE

Donc, tu n'as jamais mauvaise conscience !
Non, vraiment pas (*rires*). Je pense qu'un traducteur doit faire des choix efficaces pour son public et ses acteurs. Je veux que ce qui se passe dans la salle ressemble autant que possible à ce qui s'est passé dans la salle à la création originale. Ma devise est : « surtout n'ennuyer personne avec mes mots ! ». Il y a forcément un écart entre le public berlinois de 1928 et le public montréalais de 2012. Je fais en sorte que mes choix soient percutants dans ma culture.

Qu'as-tu rajouté ?
J'ai rajouté plusieurs gags, comme par exemple l'allusion à la « mandoline » après le clavecin dans la scène des bandits. Je décide que c'est ça que veut Brecht et je le respecte (*rires*) !

Mais les coupures sont plus abondantes que les rajouts !
Nous avons respecté la structure de la pièce tout en assumant d'y faire des coupes. La coupe peut venir tardivement, après que j'ai vu la mise en scène de Brigitte en répétition : il arrive que la mise en scène ait clarifié ce qui se passe et rende certaines phrases descriptives inutiles. Si je constate qu'il y a une redondance entre l'action et la réplique, alors je propose qu'on fasse l'économie de la réplique. Quand, en prison, le gardien Smith dit à Mac qu'« il y en a pour toutes les bourses », j'ai ressenti à l'enchaînement de lundi dernier qu'on était dans une redite inutile : Sébastien sort son chéquier et cela suffit à comprendre qu'avec de l'argent un prisonnier peut corrompre un policier et s'épargner les menottes. La clarté de la mise en place de Brigitte légitime une coupure à ce moment-là, sans qu'on y perde rien.

Mais les coupures ont toutefois été majoritairement faites en amont, dans le temps de l'écriture de l'adaptation.
Oui. Je trouve qu'on gagne presque systématiquement en impact et en efficacité théâtrale à couper. L'essentiel en ressort davantage. À l'échelle de la pièce, l'efficacité théâtrale consiste à maintenir la tension dramatique et l'intérêt du spectateur, en coupant tout ce qui retarde inutilement et empêche qu'on se rende à la prochaine station de l'histoire. À l'échelle d'une scène, l'efficacité concerne le rythme. On peut ainsi couper un adjectif sans modifier le sens d'une ligne.

Mais toute la réflexion dramaturgique de Brecht ne visait-elle pas à remettre en question l'idée d'une efficacité de l'action théâtrale ?
Je peux très bien comprendre qu'il ait pensé cela à son époque, par rapport à une certaine dramaturgie et à des conceptions alors dominantes de la dramaturgie. Mais aujourd'hui, la déconstruction de l'efficacité et de l'intrigue n'a plus rien de révolutionnaire. J'assume entièrement mon pragmatisme nord-américain. Je suis allergique à l'ennui au théâtre. Je n'aime pas qu'on me redise une deuxième fois ce que j'ai déjà compris. Et j'ai parfois l'impression que le public d'aujourd'hui a une compréhension plus rapide des situations dramatiques, probablement grâce aux *media*, au cinéma, à la radio, aux séries TV. Notre travail à nous est de les surprendre en les stimulant.

IMPERTINENCE

À la création, Rosa Valetti refuse de chanter la « ballade de l'esclavage sexuel », dont elle n'aime pas le côté pornographique. En accusant la crudité des références sexuelles, tu es finalement revenu à l'originalité du projet de Brecht !
Peut-être que oui. Je me suis donné la permission de souligner cette dimension-là. Quand Brecht a écrit *L'Opéra de quat'sous,* il avait trente ans. Malgré mon grand âge, j'ai eu envie de renouer avec l'esprit de cette jeunesse impertinente (*rires*) !

Cette œuvre porte irrémédiablement l'empreinte des circonstances de sa genèse, des propositions des uns, des caprices ou du refus des autres. Elle est traversée d'une pluralité de paroles aux frontières poreuses, à tel point qu'un critique allemand (Alfred Kerr) fait paraître dans le *Berliner Tageblatt* du 3 mai 1929 un article accusant Brecht d'avoir plagié la traduction de Villon par K. L. Ammer sans le mentionner[37]. Il y a plusieurs voix d'auteur qui parlent dans ce texte…
Je l'ai perçu tout de suite. Il y a un côté anarchique dans cette écriture jeune. On est presque dans un cas de création collective ! Mais cela dit quelque chose de fondamental sur l'art théâtral, qui est un art de groupe.

En juin 2010, tu as dit que l'art de Brecht consistait à faire « désirer quelque chose qu'il interrompt »… Pourrais-tu expliciter cette intuition ?
Brecht voulait déconstruire la « pièce bien faite », reposant sur des ressorts psychologiques, les motivations notamment. Finalement, il réinvente ce qu'avait trouvé Shakespeare. L'une des grandes inventions des élisabéthains est par exemple l'interruption des scènes ; on coupe, on se déplace ailleurs puis on revient à la scène interrompue. On est loin de l'unité d'action des classiques français, qui rejetaient l'idée de manipuler plusieurs trames en même temps.

La fin incongrue de *L'Opéra de quat'sous* est symptomatique de cette dramaturgie qui refuse l'unité d'action. Bernard Dort écrit : « Ici, nul apaisement définitif ne clôt l'œuvre : il n'y a ni rétablissement d'un ordre ancien, ni établissement d'un ordre nouveau, ni «réalisation du rationnel et du vrai en soi». »[38] Tout s'achève sur un étrange « ni, ni… » !
Tout avance inéluctablement vers la pendaison de Mackie. Mais une fois qu'on arrive à cette conclusion, Brecht suspend son histoire tragique pour faire un « number ». C'est un moyen d'appuyer le matérialisme historique de son théâtre.

---

37. Brecht réagira à cet article intitulé « Le copyright de Brecht » en invoquant son « laxisme en matière de propriété intellectuelle. »

38. Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, « Points », 1960, p. 195.



MALICE

Au-delà, n'y a-t-il pas une simple part de malice dans ce choix dramaturgique, mais aussi plus largement dans l'écriture ? Brecht écrit dans un poème :
Vraiment, je vis en de sombres temps !
Un langage sans malice est signe
De sottise, un front lisse
D'insensibilité. Celui qui rit
N'a pas encore reçu la terrible nouvelle.
(*rires*) J'aime beaucoup cette citation. Mais j'ai l'impression d'être un peu plus optimiste que Brecht, du moins dans ce que j'écris. Je dirais que, me concernant, cette malice réside moins dans le langage que dans les situations, où j'essaie de créer plusieurs couches de sens différentes. C'est parce qu'il y a ces épaisseurs que le sourire est possible.

Quand John Gay a écrit *L'Opéra des gueux* dans les années 1720, à un moment où « l'attraction qu'exerçait la vie des bas-fonds sur la population de Londres au XVIIIe siècle »[39] était puissante. Est-ce que l'idée d'ancrer l'histoire dans un milieu concret t'a servi pour ton adaptation ?
Il m'a semblé important que toutes les références présentes dans la pièce de Brecht parlent au public. C'est pour ça que j'ai choisi de nommer des quartiers de Montréal, connus de tous : le Plateau, Westmont, Outremont, le Vieux-Montréal, la prison de Bordeaux ! Je voulais qu'on croie à cet univers-là, tout en respectant l'idée qu'on n'est pas du tout dans un théâtre réaliste. Il n'est pas nécessaire de jeter des voiles inutiles sur la représentation ! J'ai essayé de laisser parler ce qu'on est, ce qu'on connaît. Quand, dans « l'épitaphe », j'ai entendu que Sébastien Ricard s'adressait à « ces chiens sales, ces policiers / qui se moquaient de moi soir et matin », j'ai tout de suite pensé à Michel Charbonneau, le détenu avec qui j'ai écrit la télésérie *Temps dur ;* j'ai passé deux ans à le voir régulièrement en prison, où il m'a introduit au vrai monde criminel. Je pense qu'à ce moment-là, Mackie c'est Michel Charbonneau ! J'ai vu des gang de méchants garçons, avec chacun leur caractère : on le ressent probablement dans les scènes de bandits. Mes expériences et mon ancrage culturel imprègnent cette traduction.

Propos recueillis par Florent Siaud le 21 décembre 2011.

39. Jacques Michon, introduction à son édition de John Gay, *The Beggar's Opera*, Paris, Aubier, 1983, p.39.

[EXTRAIT DE TEXTE]

« (…) les classiques ne produisent plus l'effet qu'ils produisaient. Je dois immédiatement ajouter que les classiques ne sont pas les seuls responsables et qu'il est possible que nous ayons notre part dans l'affaire. Le goût de la réflexion s'est étiolé, de même que celui de suivre la pensée des autres. Mais notre intention est moins de parler de nous, leur public, que des classiques eux-mêmes, et par conséquent de leur responsabilité quant à leur perte d'audience. (...) L'intérêt que leur portent nos théâtres est d'ordre économique. Mais qu'est-il advenu de l'intérêt pour les choses de l'esprit ? Les partisans des classiques diront que justement il a disparu, qu'à notre époque, on ne s'intéresse plus du tout aux choses de l'esprit. Avouons que la chose est difficile à réfuter. La bourgeoisie a dû pratiquement liquider toutes ses préoccupations purement spirituelles à une époque où le plaisir qu'elle éprouvait à penser risquait de compromettre directement ses intérêts économiques. Là où la pensée n'a pas été totalement mise en sommeil, elle est devenue de plus en plus culinaire. Et c'est à cette seule fin, il est vrai, que les classiques ont fini par être utilisés. »

Bertolt Brecht, « Entretien sur les classiques », Berlin 1929, in Werner Hecht, *Entretiens avec Brecht* (trad. fr. de François et Régine Mathieu), Paris, Editions Messidor, 1988 (Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, RFA, 1975), p. 29-30.

« ORGANIQUE ! »

Entretien avec Yso, costumier.

1939-2012

Comment es-tu rentré dans l'imaginaire des années 1930 ?
Ça ne m'a pas paru difficile car je travaille dans la mode...

Walter Benjamin écrivait : « La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. »[40]
Tous les designers parcourent les années à travers leurs propres créations. Le choix de 1939 est stimulant pour moi car Montréal avait alors une place très enviable dans le monde de la mode. Ville située en Amérique du Nord, elle avait aussi une touche française qui attirait de clients riches en provenance des États-Unis. Plusieurs marques de haute couture étaient importées ici.

Quelle a été ta réaction spontanée après ta première lecture du texte ?
J'ai tout de suite eu hâte de m'attaquer à la robe de mariée (*rires*) ! En apprenant que le spectacle était situé en 1939 à Montréal, je me suis dit que j'allais travailler sur les motifs, les imprimés et les couleurs.

Comment fait-on pour suggérer une époque sans la reconstituer par des costumes historiques ?
J'essaie de penser comme un designer de l'époque et d'imaginer de nouveaux modèles de costumes. Je ne cherche pas à réaliser une robe précise que j'aurais trouvée sur une photographie de ces années-là. La part d'invention est incontournable.

GALERIE DE PORTRAITS

Comment as-tu déterminé les couleurs et les formes des costumes pour chaque personnage de *L'Opéra* ?
Prenons Lucie et Polly. La première est la fille de Tiger Brown, un policier qui doit probablement bien gagner sa vie à l'époque : j'ai donc imaginé qu'elle vivait dans un milieu aisé, à défaut d'être bourgeois, et qu'elle était peut-être plus réservée et d'apparence vestimentaire plus sage. Polly est d'un milieu plus modeste : elle a un tempérament plus effronté et insolent que Lucie. Ses couleurs sont donc plus vives, sa jupe est cintrée, avec des formes plus osées et des volumes plus importants.

Est-ce que la rivalité des deux femmes de Mackie, telle qu'elle se révèle à l'acte II, pourrait être résumée par un détail de costume ?
Oui : par les cols ! J'ai imaginé un décolleté pour Polly, qui est davantage dans la sensualité, et un col Claudine, pour Lucie, qui lui donne l'air d'avoir une vie plus respectable et rangée.

Quel est ton parti pris concernant Mackie ?
Je l'ai habillé en gentleman. Pour incarner le diable, j'ai décidé de ne pas le faire effrayant. Dans la société, ce sont souvent les gens bien habillés qui cachent des couches et des doubles vies !

Le costume de Mackie est ainsi un costume-écran, qui cache l'identité alors que les costumes féminins ont l'air d'être des costumes qui révèlent ce qu'elles sont....
Oui, même si, toutefois, les costumes féminins gardent une part de mystère et ne révèlent pas tout.

Concernant les prostituées, comment ne pas tomber dans le cliché ?
Je n'ai rien cherché qui renvoie à *Moulin rouge* ! Les formes de leurs sous-vêtements évoquent déjà les nôtres. J'ai essayé de surprendre en donnant un côté androgyne à l'une des prostituées (Dolly) : je l'ai imaginée en pantalon et en bretelles. Cela perturbe nos repères.

---

40. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch), in *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 439.



L'HISTOIRE DES COSTUMES

Est-ce qu'avant de relire *L'Opéra de quat'sous,* tu avais des images préconçues sur les costumes brechtiens ?
J'avais spontanément en tête quelque chose de vieillot, appartenant à un monde cabaret et marqué par la présence de l'alcool. Mais j'avais aussi des impressions plus diffuses. Pour moi, la démarche de Brecht a quelque chose de cru ; j'aime qu'il s'intéresse à plusieurs couches de la société, y compris les plus secrètes. Brecht me fait penser à Toulouse-Lautrec, qui crée en comprenant un milieu dans lequel il vit. J'ai l'impression qu'il est dans une construction non pas fantasmatique mais réelle du bordel.

Voit-on des traces de Toulouse-Lautrec dans les costumes que tu as conçus pour le spectacle ?
Oui, dans les bas : ils découlent ici d'un mélange de plusieurs styles. En 1939, les bas couleur chair se sont imposés, tandis qu'à l'époque de Toulouse-Lautrec, les prostituées portaient des bas noirs opaques. De mon côté, j'ai opté pour des bas noirs mais transparents. Par ailleurs, à la fin des années 1930, les femmes modestes se dessinaient au crayon une ligne noire imitant la couture des bas, à même la chair, pour faire croire qu'elles avaient les moyens d'en porter. J'ai décidé de poétiser cette pratique en optant pour une ligne rouge, allusion discrète aux couleurs du bordel.

Et ces sources d'inspiration visuelle se sont matérialisées à travers les images que tu as placardées en salle de répétition...
Je crois qu'elles ont aidé les acteurs à nourrir leur personnage. Avec ces images historiques, ils ont peut-être pu se faire une idée des vêtements qui circulaient à l'époque à Montréal, de la façon dont on les portait, de la manière dont on vivait avec...



Georges Banu écrit à propos des costumes dans le système de réflexion de Brecht : « le travail sur les costumes et l'usure de leur vécu a été un fait révolutionnaire à l'époque où régnaient, pour reprendre un terme de Barthes, «les maladies du costume», le faux, le toc et le brillant. »[41]

Ils cherchaient donc à ce que les costumes aient déjà vécu avant d'entrer en scène... Je suis dans une démarche semblable, dans le sens où je cherche à éliminer l'impression de neuf des costumes du spectacle, notamment en les lavant plusieurs fois avant que les acteurs ne les enfilent...

Mais avant d'être un historien du costume, tu restes avant tout un créateur de mode. En quoi le fait de venir de ce milieu te donne-t-il une approche originale du costume théâtral ?

J'amène peut-être une légèreté dans la façon de doubler les tissus, par exemple. Je ne choisis pas de coton ou de tissus lourds. Je peux très bien opter pour de la soie parce que la tombée du costume est alors plus élégante et fluide. À la différence de la plupart des costumiers formés dans les écoles de théâtre, je coupe souvent mes costumes moi-même, pour rester dans un mode de travail organique et être au plus près de la concrétude du résultat. Mon travail est un *work in progress*. J'ai beau dessiner des choses, les tissus et formes peuvent évoluer en cours de route. Finalement, il n'y aurait qu'un mot à retenir de cet entretien : « Organique ! ».

Comment communique-t-on avec le metteur en scène quand le costume n'existe pas encore et que tout se joue dans un mode de création aussi intuitif ?

Comme dans n'importe quel projet, il faut se stimuler mutuellement. Chacun arrive avec des références à échanger – images, dessins. Puis le chef d'orchestre qu'est Brigitte privilégie une direction parmi les possibilités, ce qui n'empêche pas de changer de voie en cours de route. Par la suite, elle continue d'être chef d'orchestre en signalant les éléments qui ne font pas sens ou qui manquent d'harmonie ; elle ne me dicte pas quoi faire et m'invite implicitement à m'ajuster. C'est un privilège de bénéficier d'un tel rapport de confiance.

Que signifie pour toi l'étape du rendu des premières maquettes ?

L'idée de base est de permettre à l'équipe de visualiser les silhouettes et les coiffures. Rien ne sert que j'aille trop dans le détail : elles ont pour fonction de donner une idée de ma première lecture. Ces maquettes témoignent de ce que je peux concevoir avant de voir les acteurs en répétition. Mes maquettes sont donc par nature provisoires. Tant que je n'ai pas fait d'essayage avec les acteurs, je considère que rien n'est fixé. Une fois sur la scène, il se peut que des éléments de costumes ne fonctionnent pas. Je sais par exemple que je vais devoir m'adapter à la façon dont, à l'acte III, Lucie enlèvera le petit coussin qu'elle utilisait pour faire croire qu'elle était enceinte.

41. Matthias Langhoff, « Au Berliner, avec Brecht », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud [1ère édition dans *Alternatives théâtrales*, 1997], 2005 [1997], p. 114.

DES COSTUMES DANS L'ESPACE

Le fait de venir aux répétitions t'a-t-il aidé à te familiariser avec le corps des acteurs de cet *Opéra de quat'sous* ?
Définitivement. Ce qui a été décisif, c'est que j'ai pu voir les corps en mouvement et me faire une idée de l'amplitude de leurs gestes, de leur « gueule », de leur façon d'être, de leurs cheveux... Cela m'a permis de voir comment l'emmanchure pourrait bouger avec le bras, comment la robe pourrait tomber, comment un geste peut être appuyé. Dans cette situation, je regarde comment le volume d'une robe peut alimenter la beauté d'un geste. Voir répéter les acteurs me permet de voir les personnages de la pièce. Plusieurs acteurs font même des propositions qui m'aident dans cette démarche : Marc (Tiger Brown) a demandé à avoir un pied-bot, tandis que Jacques (Monsieur Peachum) est arrivé avec une bourrure pour donner un ventre à son personnage.

L'entrée en salle et les enchaînements avec costumes font sans doute basculer ton processus créatif de la divagation imaginaire à des réalités plus concrètes...
À partir de l'enchaînement avec costumes, on entre dans les détails. J'ai remarqué que l'un des gros changements concernait souvent les chaussures : dans le véritable espace scénique, les actrices ont parfois de la difficulté à marcher dans des chaussures qui leur convenaient pourtant en salles de répétitions. Je dois alors leur en trouver de nouvelles. Le jour de la première, ce sont plutôt des ajustements, de la finition et des bretelles qui n'arrêtent pas de tomber.

Cet *Opéra de quat'sous* est la suite d'une décennie de collaborations avec Brigitte... Est-ce que tu as développé une façon particulière de penser le costume pour son écriture scénique ?
Brigitte a l'art d'habiter l'espace avec les corps des comédiens. Le savoir me permet d'imaginer des mouvements de couleurs. En voyant la mise en place du prologue, j'ai imaginé des concentrations de corps vêtus de robes fleuries avec un impact visuel très fort. J'ai aussi pensé à l'explosion de ces groupes à motifs floraux. Je pense donc les costumes individuellement mais aussi dans les masses qu'ils forment. Le fait de voir les enchaînements me permet de comprendre à quels moments les groupes se forment et se déforment.

***L'Opéra de quat'sous* est une œuvre urbaine, qui pose la question de la vie en société dans la ville. Comment as-tu traité cette problématique ?**
J'ai essayé de créer une uniformité dans les costumes de la foule, tout en introduisant des différences dans les textures et les coupes. Je fais comme si je m'asseyais dans un café de l'époque, pour y contempler les gens en train de marcher dans la rue. J'essaie de voir les gens ensemble mais aussi comme individus. Comme je le fais dans la vraie vie...

Propos recueillis par Florent Siaud le 20 décembre 2011.


J'AI DONNÉ MON OEIL AU ROI
VICTIME DE LA BRUTALITÉ POLICIÈRE

[EXTRAIT DE TEXTE]

1

Vraiment, je vis en de sombres temps !
Un langage sans malice est signe
De sottise, un front lisse
D'insensibilité. Celui qui rit
N'a pas encore reçu la terrible nouvelle.

Que sont donc ces temps, où
Parler des arbres est presque un crime
Puisque c'est faire silence sur tant de forfaits !
Celui qui là-bas traverse tranquillement la rue
N'est-il donc plus accessible à ses amis
Qui sont dans la détresse ?

C'est vrai : je gagne encore de quoi vivre.
Mais croyez-moi : c'est pur hasard. Manger à ma faim,
Rien de ce que je fais ne m'en donne le droit.
Par hasard je suis épargné. (Que ma chance me quitte et je suis perdu.)
On me dit : mange, toi, et bois ! Sois heureux d'avoir ce que tu as !
Mais comment puis-je manger et boire, alors
Que j'enlève ce que je mange à l'affamé,
Que mon verre d'eau manque à celui qui meurt de soif ?
Et pourtant je mange et je bois.
J'aimerais aussi être un sage.
Dans les livres anciens il est dit ce qu'est la sagesse :
Se tenir à l'écart des querelles du monde
Et sans crainte passer son peu de temps sur terre.
Aller son chemin sans violence
Rendre le bien pour le mal
Ne pas satisfaire ses désirs mais les oublier
Est aussi tenu pour sage.
Tout cela est impossible :
Vraiment, je vis en de sombres temps !

2

Je vins dans les villes au temps du désordre
Quand la famine y régnait.
Je vins parmi les hommes au temps de l'émeute
Et je m'insurgeais avec eux.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

Mon pain, je le mangeais entre les batailles.
Pour dormir je m'étendais parmi les assassins.
L'amour, je m'y adonnais sans plus d'égards
Et devant la nature j'étais sans indulgence.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

De mon temps, les rues menaient au marécage.
Le langage me dénonçait au bourreau.
Je n'avais que peu de pouvoir. Mais celui des maîtres
Etait sans moi plus assuré, du moins je l'espérais.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

Les forces étaient limitées. Le but
Restait dans le lointain.
Nettement visible, bien que pour moi
Presque hors d'atteinte.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

3

Vous, qui émergerez du flot
Où nous avons sombré
Pensez
Quand vous parlez de nos faiblesses
Au sombre temps aussi
Dont vous êtes saufs.
Nous allions, changeant de pays plus souvent que de souliers,
A travers les guerres de classes, désespérés
Là où il n'y avait qu'injustice et pas de révolte.

Nous le savons :
La haine contre la bassesse, elle aussi
Tord les traits.
La colère contre l'injustice
Rend rauque la voix. Hélas, nous
Qui voulions préparer le terrain à l'amitié
Nous ne pouvions être nous-mêmes amicaux.

Mais vous, quand le temps sera venu
Où l'homme aide l'homme,
Pensez à nous
Avec indulgence.

Bertolt Brecht

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour quatorze spectacles :

© Angelo Barsetti



L'Opéra de quat'sous (2012)
DE Bertolt Brecht / Kurt Weill
TRADUCTION ET ADAPTATION DE
Jean Marc Dalpé
UNE CRÉATION DE
Productions Sibyllines

© Angelo Barsetti



Le 20 novembre (2011)
DE Lars Norén
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



La nuit juste avant les forêts (2010)
DE Bernard-Marie Koltès
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Douleur exquise (2009)
D'APRÈS UN TEXTE DE Sophie Calle
UNE PRODUCTION DE Sibyllines
ET DU Théâtre de Quat'Sous
EN COPRODUCTION AVEC LE
Festival TransAmériques

© Angelo Barsetti



Woyzeck (2009)
DE Georg Büchner
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Blasté (2008)
DE Sarah Kane
traduction de Jean Marc Dalpé
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Vivre (2007)
D'APRÈS L'ŒUVRE DE Virginia Woolf
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Angelo Barsetti



Tout comme elle (2006)
D'APRÈS UN TEXTE POÉTIQUE DE
Louise Dupré
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Angelo Barsetti



Médée-matériau (2004)
(Rivage à l'abandon
Matériau-Médée
Paysage avec Argonautes)
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Angelo Barsetti



La cloche de verre (2004)
DE Sylvia Plath
UNE COPRODUCTION DU
Théâtre de Quat'Sous
ET DE Sibyllines



© Angelo Barsetti

L'éden cinéma (2003)
DE Marguerite Duras
UNE CRÉATION DU Théâtre français
du Centre national des Arts
EN COPRODUCTION AVEC Sibyllines ET
LE Festival de théâtre des Amériques
ET EN COLLABORATION AVEC LE
Musée d'art contemporain



© Angelo Barsetti

Hamlet-machine (2001)
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COLLABORATION AVEC LE
Goethe-Institut de Montréal



© Lydia Pawelak

Malina (2000)
LIBREMENT INSPIRÉE DE L'ŒUVRE DE
Ingeborg Bachmann
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC LE
Festival de théâtre des Amériques



© Brigitte Haentjens

La nuit juste avant les forêts
(1999)
DE Bernard-Marie Koltès
UNE CRÉATION DE Sibyllines



© Brigitte Haentjens

Je ne sais plus qui je suis
(1998)
Collectif
UNE CRÉATION DE Sibyllines

L'ÉQUIPE DE SIBYLLINES

Brigitte Haentjens
directrice artistique et générale

Robert Gagné
Directeur administratif

Jean-Sébastien Rousseau
responsable des relations de presse

Le conseil d'administration

Brigitte Haentjens
Jacinthe Bergevin
Stéphan Pépin
Hélène Dumas
Jacques Bouchard
Robert Gagné

Sibyllines
1002-24, avenue du Mont-Royal Ouest
Montréal (Québec)
H2T 2S2

Téléphone : 514 844-1799
www.sibyllines.com
info@sibyllines.com

Sibyllines reçoit le soutien
du **Conseil des Arts du Canada**
du **Conseil des arts et des lettres du Québec**
et du **Conseil des Arts de Montréal**
ainsi que de nombreux donateurs

DIRECTION DE LA PUBLICATION
Florent Siaud
PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE ET DE RÉPÉTITIONS
Angelo Barsetti
PHOTOS DE RÉPÉTITIONS
Florent Siaud
GRAPHISME
Folio et Garetti
GRAPHISME DE L'AFFICHE
T-Bone

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts de Montréal
Québec Crédit d'impôt spectacles Gestion SODEC
BMO Groupe financier

